

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SÉRGIO LUIZ FERREIRA DE FREITAS

**UM OCEANO DE MÁQUINAS – GENIALIDADE E CIDADE EM ÁLVARO DE
CAMPOS**

CURITIBA
2017

SÉRGIO LUIZ FERREIRA DE FREITAS

**UM OCEANO DE MÁQUINAS – GENIALIDADE E CIDADE EM ÁLVARO DE
CAMPOS**

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre em Letras – Estudos
Literários, no curso de Pós-Graduação em Letras,
Setor de Ciências Humanas e Letras, da
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Dra. Patrícia da Silva Cardoso

CURITIBA
2017

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Freitas, Sérgio Luiz Ferreira de
Um oceano de máquinas: cidade e genialidade em Álvaro de
Campos / Sérgio Luiz Ferreira de Freitas – Curitiba, 2017.
149 f.; 29 cm.

Orientadora: Patrícia da Silva Cardoso
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

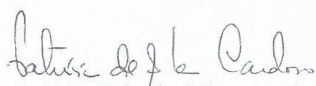
1. Pessoa, Fernando, 1888-1935. 2. Poesia portuguesa. 3.
Cidade – Representação literária. I. Título.

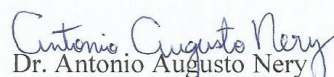
CDD 869.13




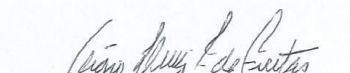
Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima octogésima quinta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando **SÉRGIO LUIZ FERREIRA DE FREITAS**. No dia dois de março de dois mil e dezessete, às catorze horas e trinta minutos, na sala 1013, 10º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Patrícia da Silva Cardoso, Presidente, Antonio Augusto Nery e Gabriel Dória Rachwal designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “**UM OCEANO DE MÁQUINAS – CIDADE E GENIALIDADE EM ÁLVARO DE CAMPOS**”, apresentada por **SÉRGIO LUIZ FERREIRA DE FREITAS**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Patrícia da Silva Cardoso retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia dois de março de dois mil e dezessete.


Drª Patrícia da Silva Cardoso


Dr. Antonio Augusto Nery


Dr. Gabriel Dória Rachwal


Sérgio Luiz Ferreira de Freitas



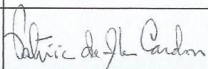
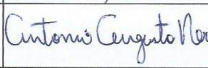
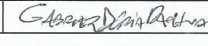
Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **SÉRGIO LUIZ FERREIRA DE FREITAS** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Patrícia da Silva Cardoso, Presidente, Antonio Augusto Nery e Gabriel Dória Rachwal, arguiram, nesta data, o candidato, que apresentou a dissertação "**UM OCEANO DE MÁQUINAS – CIDADE E GENIALIDADE EM ÁLVARO DE CAMPOS**".

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Dr ^a Patrícia da Silva Cardoso (Presidente)		Aprovado
Dr. Antonio Augusto Nery		Aprovado
Dr. Gabriel Dória Rachwal		Aprovado

Curitiba, 02 de março de 2017.



Prof. Dr. Antonio Augusto Nery
Vice-Coordenador

Aos meus pais, Edson
Rodrigues de Freitas e Marilene
Ferreira de Freitas.

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos dois anos pelos quais uma pesquisa de mestrado costuma se estender muitas são as pessoas que contribuem, direta ou indiretamente, para a reflexão e formação daquilo que ganha corpo no texto final. Mas entre tantos encontros, há aqueles que garantem um papel mais intenso e construtivo durante esse percurso que é, ao mesmo tempo, exaustivo e prazeroso. Privilegiando essas reuniões, agradeço, primeiramente, à Gilberto Carlos Pereira, pelo apoio emocional. Agradeço à minha orientadora, Patrícia da Silva Cardoso, por acreditar em minha capacidade de reflexão e na potencialidade dessa pesquisa. Agradeço também aos membros da banca de Qualificação, pelas questões pertinentes: Antonio Augusto Nery, que há anos vem acompanhando meu desenvolvimento acadêmico, e Gabriel Rachwal, que apesar de termos pouco tempo de convivência, nos unimos diante da grande admiração que possuímos por Fernando Pessoa. E, por fim, agradeço ao meu próprio objeto de estudo, Fernando Pessoa, que com seus versos escritos no início do século XX conseguiu me transformar, no início do século XXI, de um simples estudante iniciante de Letras com medo de poesia, em um grande apreciador dessa forma literária tão vasta e inquietante.

Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode
[fechar de cheio,
Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei,
Todas as paisagens que vi através
[de janelas ou vigias,
Ou de tombadilhos, sonhando,
E tudo isso, que é tanto, é pouco
[para o que eu quero.

(PESSOA, 2012, p. 185)

Resumo

O desenvolvimento urbano do início do século XX representou uma das faces dos ideais de progresso e modernidade que influenciaram as diversas vanguardas artísticas formadoras do Modernismo. Nesse contexto, dentre os heterônimos mais conhecidos do escritor português Fernando Pessoa (1888 – 1935), Álvaro de Campos, o poeta engenheiro, foi o que viveu mais intensamente a experiência da industrialização e da vida nas grandes cidades europeias do período, não apenas enquanto espaço físico, mas como elemento que influenciou seu modo de existir e sentir. Além do componente citadino, Campos também é marcado por questões de natureza psiquiátrica, tema que fascinou Fernando Pessoa. Prova desse interesse é o material organizado pelo estudioso Jerónimo Pizarro intitulado *Escritos sobre génio e loucura*. Em um conjunto de mais de mil páginas somos expostos a inúmeros apontamentos nos quais Pessoa teoriza sobre aspectos da relação entre genialidade e sociedade. Partindo de alguns desses escritos, observamos que o poeta menciona uma possível relação entre o progresso moderno e a formação do gênio. Reconhecendo que Álvaro de Campos tematiza em seus poemas tanto o elemento urbano, quanto referências ao fator mental do indivíduo do início do século, a presente dissertação pretende, em um primeiro momento, compreender as concepções de genialidade desenvolvidas por Fernando Pessoa e de que maneira elas podem ter sido refletidas na poesia de Campos. Junto a essa compreensão, buscaremos analisar a representação do espaço urbano em diversos poemas do heterônimo, e de que forma ele instiga um diálogo entre a cidade e sua estrutura mental.

Palavras-chave: Fernando Pessoa. Cidade. Genialidade.

Abstract

The urban development of the beginning of the twentieth century represented one of the faces of the ideals of progress and modernity that influenced the various artistic vanguards that formed the Modernism. In this context, among the most famous heteronyms of Portuguese writer Fernando Pessoa (1888 – 1935), Álvaro de Campos, the poet engineer, was the one who experienced the intense experience of industrialization and life in the European cities of the period, not only as a space, but as an element that influenced his way of exist and feel. Beyond the city component, Campos is also marked by issues of psychiatric nature, theme that fascinated Fernando Pessoa. Proof of this interest is the material organized by Jerónimo Pizarro entitled *Escritos sobre génio e loucura*. In a set of more than a thousand pages we are exposed to numerous notes in which Pessoa theorizes about aspects of the relationship between genius and society. Starting from some of these writings, we observe that the poet mentions a possible relation between modern progress and the formation of genius. Recognizing that Álvaro de Campos thematizes in his poems the urban element and make references to the mental factor of the individual of the beginning of the century, the present master thesis intends, at a first moment, to understand the conceptions of genius developed by Fernando Pessoa and in what way they may have been reflected in the poetry of Campos. With this understanding, we will try to analyze the representation of urban space in several poems of the heteronym, and in what way it instigates a dialogue between the city and its mental structure.

Keywords: Fernando Pessoa. City. Genius.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	12
1.1 Sobre cidades e experiências	12
1.2 Sobre a divisão do trabalho	22
2. Questões preliminares	24
2.1 O que há.....	24
2.2 A cidade e a mente.....	30
3. Gênios e loucos	39
3.1 No encalço da genialidade pessoana.....	39
3.2 Gênio e Loucura: definições	51
3.2.1 Mania of Doubt	52
3.2.2 O inadaptado	58
3.2.3 Loucura: o que há de louco no gênio?.....	62
3.2.4 Biologia e representação literária I: histeria	67
3.2.5 Biologia e representação literária II: atavismo	72
3.3 Álvaro de Campos e a busca pelo equilíbrio	74
4. Álvaro de Campos e a cidade: do caos à falsa calma.....	77
4.1 Glasgow	77
4.2 Um breve panorama.....	81
5. Cidade, Genialidade e Decadência	89
5.1 A decadência por herança.....	89
5.2 A cidade e os decadentes: uma relação ambígua.....	91
5.3 A cidade e os decadentes: a imaginação	97
5.4 Álvaro de Campos: primeira decadência	101
5.5 Álvaro de Campos: uma decadência persistente.....	107
6. Cidade, Genialidade e Tempo	120
6.1 O presente que aponta para o futuro, mas vive do passado	120
6.2 As formas do passado.....	127
6.3 O cansaço do tempo	131
7. Conclusão.....	136
Referências bibliográficas.....	141
ANEXO I	146
ANEXO II	151

1. Introdução

“À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica / Tenho febre e escrevo. / Escrevo rangendo os dentes, féra para a beleza disto, / Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.” (PESSOA, 2012, p.78).

1.1 Sobre cidades e experiências

Às vezes ela surge sorrateiramente, como uma sombra no horizonte, e vai ganhando, pouco a pouco, contornos e formas distintas. A maior parte dos seus traços são linhas retas, simulando um labirinto que deixaria Dédalo¹ com inveja de seus idealizadores. Sons repetitivos, um ferro que berra, movimentos incessantes, encontros inesperados. Há raros momentos em que ela permanece silenciosa, até mesmo morta, mas não se deixe enganar. Ela pulsa, vibra. Os escritores a observam, a sentem, a cheiram, e podem fazer dela desde um simples cenário, um pano de fundo, uma personagem substancial, ou até mesmo um elemento intricado com a formação psicológica de um protagonista, dando-lhe uma forma peculiar de existência.

A cidade. Uma entidade tão antiga quanto a própria civilização. Mas não voltemos nossos olhos tão para trás. A cidade, sim, porém não a suméria, não a grega antiga, nem mesmo a medieval. Façamos daquela que surge, ou melhor, se reinventa ao colher os frutos da Revolução Industrial nos fins do século XVIII, e vai se tornando cada vez mais robusta, tendo sua face marcada pelo estabelecimento das fábricas e seu sangue correndo pelas ferrovias. Um modelo de cidade que se estende e se firma através dos séculos XIX e XX.

A sua presença é tão intensa e dominadora, e suas estruturas alteraram de tal maneira a vida humana, que poucos foram os autores que a deixaram passar quase ignorada pela literatura – se é que esses autores existem –, seja para abraçá-la, para repudiá-la ou conformar-se com ela.

¹ Personagem da Mitologia Grega responsável pela construção do Labirinto de Creta, local em que o monstro Minotauro foi aprisionado.

Charles Dickens (1812 – 1870) deu à cidade um protagonismo icônico. *Oliver Twist* não seria *Oliver Twist* se não fosse ambientado na Londres vitoriana e seus arredores.

A fuligem, as fábricas, a precariedade da vida dos primeiros operários e o surgimento de uma nova modalidade de delinquência aparecem como advindas do grande progresso urbano. A cidade constitui a história de vida do menino Oliver e sela sua trajetória, para o bem e para o mal. Em *David Copperfield*, Dickens oferece ao protagonista a formação de uma individualidade influenciada pela circulação de David entre a grande Londres e outros núcleos citadinos menores – muito embora a cidade tenha uma projeção menos marcada e intensa em comparação ao texto de *Oliver Twist*.

Dickens é *um* nome em uma lista quase interminável. Edgar Allan Poe (1809 – 1849) tirou a ambientação do gótico dos castelos e abadias medievais e a colocou na porta de nossas casas, na cidade, em um contexto de desenvolvimento urbano norteamericano. Virgínia Woolf (1882 – 1941) fez Clarissa Dalloway² circular por uma Londres menos cinzenta do que a de Dickens, e modificada pela Primeira Guerra Mundial. Há quem diga que um viajante de nossos dias pode utilizar os romances de Honoré de Balzac (1799 – 1850) como guias turístico do centro de Paris. E, obviamente, não poderíamos nos esquivar da *flânerie* de Charles Baudelaire (1821 – 1867), tão extensivamente refletida por Walter Benjamin³ (1892 – 1940).

A literatura do mundo de língua portuguesa também soube nutrir-se da experiência da vida de seus centros urbanos em desenvolvimento. Eça de Queirós (1845 – 1900) eternizou o embate entre os benefícios e as mazelas do campo e da

² Personagem central do romance *Mrs. Dalloway*, publicado em 1925.

³ O *flâneur* é uma figura muito cara ao estilo de vida que começou a se desenvolver nos grandes centros urbanos europeus, em especial a Paris de meados do século XIX. Nesse contexto, o *flâneur* é o indivíduo que perambula pela cidade, atravessa as multidões em movimento sem objetivos aparentes, mas sempre atento aos lugares, às vitrines e às pequenas histórias que podem surgir em meio ao turbilhão citadino. Foi Walter Benjamin quem transformou o *flâneur* em objeto de análise e reflexão acerca do tipo de sociedade que a Modernidade e os centros urbanos desenvolveram na virada do século XIX para o XX, tendo como ponto de partida sua leitura da obra do poeta Charles Baudelaire. Seu texto intitulado “Paris no Século XIX”, um marco na obra do autor, delineia o espaço de influência da *flânerie*. O próprio Baudelaire já fazia uso do termo enquanto mote em poemas e em alguns de seus textos de cunho ensaístico: “A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes [...]” (BAUDELAIRE, 1996, p.20).

cidade em *A Cidade e as Serras*. Em sua poesia, Cesário Verde (1855 – 1886) observou os contrastes cotidianos do homem citadino. Machado de Assis (1839 – 1908) e João do Rio (1881 – 1921) refletiram diversas faces – e fases – da urbanização do Rio de Janeiro.

Os exemplos são, de fato, muitos. Mas o que há de mais importante no entendimento do amplo alcance da cidade enquanto tema literário é a variedade de olhares. A cidade nunca é a mesma. A Paris de Balzac não é a mesma Paris de Baudelaire. A Lisboa de Eça de Queirós não é a mesma Lisboa de Cesário Verde, e as diferenças não precisam existir apenas entre os autores. A Londres em que *Oliver Twist* circula e vive guarda apenas semelhanças geográficas com a Londres de *David Copperfield*. Duas obras, dois personagens diferentes e que vivenciam o mesmo espaço geográfico de maneiras distintas. Mas podemos nos aprofundar nas dessemelhanças do olhar no contexto de um mesmo personagem.

Ainda estamos em Londres, com *Oliver Twist*. O Romance não se inicia na capital do império britânico, mas sim em outra cidade, a qual o narrador prefere não nomear. Quando a narrativa chega ao ponto em que o menino Oliver decide fugir e tomar o caminho para a grande cidade inglesa, há em sua mente uma imagem, uma interpretação desta cidade. Esta interpretação passa por muitas modificações até o fim da narrativa, pois o personagem vive, sente, e tem inúmeras experiências ao longo de sua trajetória que o farão repensar, a todo o momento, seu lugar dentro do espaço urbano e da estrutura social que a cidade abarca. A reflexão pode parecer complexa para ocorrer dentro da cabeça de uma criança, mas ela está lá, se desdobrando de forma automática, quase inconsciente. As experiências individuais de *Oliver Twist* em sua passagem pela cidade provocam transformações no interior do personagem, seja negando os rótulos que o espaço social urbano lhe impõe, ou agregando o que pôde encontrar de benéfico em meio a tanta fuligem. Certamente este Romance não seria apresentado como exemplar quanto a mergulhos profundos na formação psicológica de seus personagens, no entanto, temos aqui, mesmo que em estado embrionário, um embate entre os rótulos sociais e a construção de individualidades que não são inteiramente submetidas a eles.

Agora temos em nossas mãos dois grandes temas literários: a “cidade”, e aquilo a que chamaremos de “experiência individual” – um meio pelo qual o sujeito adquire posição de destaque em sua própria trajetória, assumindo suas idiossincrasias no

processo de leitura do mundo que o cerca, estabelecendo um diálogo entre o interior psicológico e o exterior percebido e processado pelos sentidos. Ambos os motes possuem a qualidade de operar tanto separadamente, quanto em conjunto. Muitos autores se arriscam – nem todos com sucesso – em dedicar parte de seus escritos ao tratamento destes temas, ainda assim, alguns possuem a ambição de torná-los parte substancial de seus projetos literários.

Dentro da lusofonia há um nome que ficou particularmente conhecido por desdobrar a experiência individual em múltiplas personalidades. O escritor português Fernando Pessoa (1888 – 1935) dedicou-se intensamente ao delineamento de sua obra sob a égide da heteronímia. A criação de um conjunto de poetas, cada qual com vontades e coerências próprias, originárias da mente de um mesmo homem, é exemplar para a visualização do nível de complexidade que a experiência individual é capaz de desencadear em um processo artístico e intelectual.

Mas de que forma a heteronímia desenvolvida por Fernando Pessoa se insere na discussão acerca dos temas “experiência individual” e “cidade”, nos termos anteriormente referidos? Para começarmos a esboçar possíveis respostas, precisamos assimilar três conceitos: *indivíduo*, *individualidade* e *individualismo*.

Seguindo a etimologia direta da palavra, *indivíduo* decorre do latim *individuus* e significa “indivisível”. Quando nos referimos ao ser humano enquanto indivíduo, o colocamos como a parte isolada de um todo, geralmente uma comunidade, um povo ao qual pertence. O indivíduo carrega traços que o identificam como único em meio à multidão, e não nos referimos apenas às características físicas, mas também à constituição de uma personalidade reconhecível, ou seja, uma *individualidade*.

Se o *indivíduo* faz referência ao ser concreto em si, e a *individualidade* representa seus traços característicos – físicos e psicológicos –, o *individualismo* é o equivalente da ação, a postura do sujeito perante o mundo e os outros indivíduos que o cercam. Uma análise relevante sobre estas posturas em nossos tempos foi realizada por Ian Watt (1917 – 1999) em *Mitos do Individualismo Moderno* (1997). Nela o autor utilizase da imagem de três personagens recorrentes da literatura ocidental – Fausto, Dom Quixote e Dom Juan – para identificar quais seriam as possíveis expressões do *individualismo* após o Renascimento europeu. Watt comenta:

É fácil perceber que Fausto, Dom Quixote e Dom Juan são personalidades muito díspares entre si. Ainda assim, todos eles cabem na primeira definição do verbete “individualismo” do *Oxford English Dictionary*: “Sentimento ou conduta autocentrada como princípio...ação ou pensamento individual livre e independente.” (WATT, 1997, p. 129-130).

Três indivíduos distintos que possuem como semelhança a postura individualista em sua relação com a sociedade. Nestes parâmetros, a definição de *individualismo* que Watt nos apresenta⁴ se aproxima da noção de “experiência individual”, a qual nos referimos anteriormente, na medida em que a experiência apreendida por intermédio dos sentidos – e que estabelece uma relação de alteridade entre o interior e exterior do ser humano –, permite a construção de uma identidade dinâmica, baseada em escolhas relativamente independentes. Mas há um descompasso entre a ideia de *indivíduo* e a de “experiência individual”.

A noção de indivíduo costuma possuir o estigma de uma identidade concreta, única e linear. Como exemplo extremo, poderíamos pensar que o bem é o bem, o mal é o mal, e não há a possibilidade de convivência e diálogo entre as duas esferas em uma mesma personalidade. Em contrapartida, a concepção de “experiência individual” prevê uma constante transformação interna, uma interlocução tanto com o meio, quanto com as variadas emoções e pensamentos, mesmo que divergentes, dentro de cada pessoa e sua subjetividade.

Era com esse tipo de descompasso entre individualidade e multiplicidade que Fernando Pessoa estava lidando ao refletir a composição de seu projeto heteronímico. Decerto o poeta não foi o primeiro, nem mesmo o único de seu tempo, a inscrever estes conceitos em sua poética. Os mesmos questionamentos ganharam outras expressões na obra de Mário de Sá-Carneiro (1890 – 1916), Almada Negreiros (1893 – 1970) e demais artistas que formaram a conhecida *Geração de Orpheu*, identificados como os responsáveis pela introdução do movimento modernista em Portugal no início do século XX. Até mesmo o recurso da heteronímia já havia sido esboçado anteriormente por outros autores, como Robert

⁴ É necessário ter em mente que estamos retomando apenas a definição mais central de *individualismo* proposta por Ian Watt em seu livro, visto que o autor aponta diversas nuances do termo.

Browning⁵ (1812 – 1889) e Soren Kierkegaard⁶ (1813 – 1855), ambos reconhecidamente lidos e admirados por Fernando Pessoa. O que podemos dizer, em verdade, foi que Pessoa elevou a experiência heteronímica e criativa ao máximo, reformulando e extremando os princípios de seus precursores, tornando-se exemplar.

É no cerne deste projeto que poderemos encontrar a dificuldade enfrentada por Pessoa em atingir aquilo que Jacinto do Prado Coelho (1920 – 1984) chamou de “apreensibilidade do eu”⁷, à impossibilidade de se identificar e assumir uma identidade única e indivisível, quando o que há no interior de sua mente é uma identidade fragmentada. Além de estes desafios estarem em sintonia com uma atmosfera decadentista desenvolvida a partir do século XIX, e com o espírito modernista europeu, Fernando Pessoa introduz um elemento pessoal, de aspectos psiquiátricos, na equação que culminou no projeto heteronímico.

Na famosa carta de 13 de Janeiro de 1935, endereçada ao amigo Adolfo Casais Monteiro, em que expõe a gênese dos heterónimos, Pessoa indica que a tendência em criar e explorar diversas personalidades estava presente em sua mente desde a infância. Esta suposta predisposição é alimentada pelo autor, que a identifica da seguinte forma:

Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenômenos – felizmente para mim e para os outros – mentalizaram-se em mim: quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. (PESSOA, 2006, p. 459).

⁵ O britânico Robert Browning publicou livros como *Dramatis Personae* (1864) e *The Ring and the Book* (1868), nos quais investia em diversos poemas atribuídos a personalidades literárias diferentes, cada uma com características próprias e, por vezes, extremamente opostas. Em uma breve pesquisa no acervo digital da Casa Fernando Pessoa podemos encontrar cópias digitalizadas dos livros que pertenceram à biblioteca particular do poeta. Dentre os volumes, encontram-se dois livros de Robert Browning, *Poems of Robert Browning* (1907) e *Poetical Works of Robert Browning* (1912).

⁶ Em *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Jacinto do Prado Coelho dedicou um capítulo à sua interpretação do processo de criação heteronímica de Fernando Pessoa. Nele o crítico explana sobre alguns autores que, assim como Pessoa, investiram, em níveis diferentes, na experiência heteronímica. Sobre Kierkegaard, Coelho diz: “Kierkegaard, exemplo clássico de heteronímia, desdobrou-se em vários autores pela necessidade, afirmou, de se manter imparcial, impassível, ante o desenrolar do seu pensamento dialéctico [...] reduz o seu papel ao do secretário de várias entidades; afirma que o conhecimento da sua pessoa real só prejudicaria o conhecimento desses outros autores. Trata-se, pois, de heterónimos no sentido que Pessoa lhes dá [...]” (COELHO, 1980, p.187).

⁷ COELHO, 1980, p.183

O que o poeta chama de *despersonalização* pode ser entendido como o ato de acessar, internamente, diversas personalidades, pertencentes à mesma pessoa, e dar, de alguma forma, protagonismo para elas. Estamos diante do desmembramento da ideia de *indivíduo* comumente estabelecida. Não encontramos a afirmação de uma unidade sólida e imutável de personalidade, mas sim a possibilidade da convivência e interpenetração entre diversos modos de ser. De nossa parte, além de uma fragmentação da individualidade, podemos considerar a despersonalização de Pessoa, levada a cabo pela experiência heteronímica, como uma intensificação da representação da “experiência individual”. Ao partir da despersonalização para criar seus heterônimos, Fernando Pessoa lançou mão da própria constituição interior, e de sua compreensão de alteridade, para dar voz a outras *personas*, que carregam atributos distintos de uma mente originária. Na mesma carta de 13 de Janeiro de 1935, o autor comenta algumas destas características, presentes em seus três principais heterônimos, da seguinte maneira:

[...] pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida. (PESSOA, 2006, p. 459).

A partir desta passagem podemos inferir que Pessoa organizou fragmentos de sua identidade para criar outras personalidades, e cada uma delas passaria a ter, em princípio, a própria experiência individual, a própria forma de interpretar sua relação com o mundo por intermédio dos sentidos. Cada nova personalidade revelaria uma trajetória única, construída a partir de escolhas independentes, coerentes com sua essência, assumindo atitudes inimagináveis para o próprio Fernando Pessoa. Ousaria dizer que, ao criar seus heterônimos e dar-lhes trajetórias distintas, o poeta fez experimentos com a própria experiência. Experimentou possibilidades, como se brincasse, e seriamente se questionasse: “se eu fosse assim, seria menos eu?”.

Ainda no território irregular da “apreensibilidade do *eu*”, Pessoa desenvolveu um movimento, fruto do desejo de incorporar a produção literária e ensaística de seus heterônimos – e de outros artistas: o Sensacionismo. Se a heteronímia é a passagem da despersonalização do poeta do plano psicológico para o plano

estético⁸, o Sensacionismo foi o arranjo necessário para a incorporação desses fragmentos e da diversidade de formas expressivas por eles alcançados.

Pelos versos de Pessoa, atribuídos a ele mesmo, podemos assimilar poeticamente a essência do Sensacionismo.

Deixo ao cego e ao surdo
A alma com fronteiras,
Que eu quero sentir tudo
De todas as maneiras.

Do alto de ter consciência
Contemplo a terra e o céu, Olho-
os com inocência...
Nada que vejo é meu.

Mas vejo tão atento
Tão neles me disperso
Que cada pensamento
Me torna já diverso.

E como são estilhaços
Do ser, as coisas dispersas
Quebro a alma em pedaços
E em pessoas diversas.

E se a própria alma vejo
Com outro olhar,
Pergunto se há ensejo
De por isto a julgar.

Ah, tanto como a terra
E o mar e o vasto céu.
Quem se crê próprio erra,
Sou vário e não sou meu.

Se as coisas são estilhaços
Do saber do universo,
Seja eu os meus pedaços,
Impreciso e diverso.

Se quanto sinto é alheio
E de mim se sente,
Como é que a alma veio
A acabar-se em ente?

Assim eu me acomodo
Com o que Deus criou,

⁸ GUIMARÃES, 2010, p.328

Deixo teu diverso modo
Diversos modos sou.

Assim a Deus imito,
Que quando fez o que é Tirou-
lhe o infinito
E a unidade até. (PESSOA, 1956, p. 168).

“Sentir tudo de todas as maneiras”, como explanado na primeira estrofe, resume o princípio do Sensacionismo⁹, um movimento que aceita em sua formação todas as formas de expressão, sob os mais variados aspectos. Dessa forma, todos os *ismos* dos movimentos de vanguarda do século XX, mesmo os divergentes, encontrariam refúgio neste movimento, que tinha como horizonte o apagamento das fronteiras e a interlocução entre as diversas linhas de pensamento. Com base nesse projeto, conseguimos perceber como a heteronímia se encaixa nos planos do Sensacionismo. Um lugar em que todos os fragmentos, as diversas personalidades criadas por Fernando Pessoa, viveriam em interação: “E como são estilhaços/ Do ser, as coisas dispersas/ Quebro a alma em pedaços/ E em pessoas diversas.” E assim, brincando de Deus em sua criação, tira de si a unidade e expressa sua multiplicidade.

A elaboração do Sensacionismo possui, também, em sua base, como o próprio nome nos faz supor, uma associação com o conceito de *sensação*. No espólio de Fernando Pessoa foram identificados diversos fragmentos que apresentam breves apontamentos filosóficos, feitos pelo poeta, acerca do termo. Em um desses fragmentos o poeta se posiciona objetivamente:

1. Tudo é Sensação; 2. Sensação compõe-se de *objecto* sentido e da sensação, propriamente dita; 3. Perante este fenómeno basilar da vida psíquica, a humanidade tem três atitudes: a ciência, a filosofia (a metafísica) e a arte. (PESSOA, 1968, p. 181).

Há uma correlação entre o que o excerto discorre e o que referimos a respeito da ideia de *experiência*. A *sensação*, nos termos escolhidos por Fernando Pessoa, se constrói na interação entre os sentidos do ser humano e os estímulos externos e

⁹ Fernando Pessoa desenvolveu o Sensacionismo em diálogo constante com seu grande amigo Mário de Sá-Carneiro, com o qual trocou inúmeras correspondências, nos momentos em que o amigo exilava-se em Paris. Em uma dessas cartas – na realidade um postal – Sá-Carneiro demonstra empolgação pela organização de uma possível Antologia Sensacionista (SÁ-CARNEIRO, 2015, p.468). Após o suicídio de Sá-Carneiro em 1916, Pessoa ficou fortemente abalado e passou a se dedicar com menos empenho ao projeto sensacionista.

internos (objeto). A resposta criada por este incitamento, nossa forma de nos relacionarmos com o mundo, representada pela imagem das três grandes áreas da expressão humana – a ciência, a filosofia e a arte – seria o equivalente da *experiência*, posto que esta é configurada como o conhecimento gerado a partir das sensações. A postura individualista, autocentrada, alegada pela experiência individual, tem como ponto de partida os princípios da *sensação* e da *experiência*, que por sua vez encontram em Fernando Pessoa as múltiplas possibilidades de expressão, seja entre diversos indivíduos ou dentro de uma mesma mente – aliás, se a identidade se constrói na relação entre interior e exterior, a atitude autocentrada não é tão autocentrada assim. A concepção dos heterónimos passa por estes preceitos e materializa diferentes maneiras de se vivenciar as sensações. Cada uma das personalidades delineadas por Pessoa teve seu lugar garantido dentro do Sensacionismo, e seu papel no *drama em gente*¹⁰.

Em retrospecto, foram três os heterónimos nos quais o poeta português investiu com mais atenção: Alberto Caeiro, chamado de mestre pelas outras *personas* – incluindo o próprio Fernando Pessoa – era um homem rural que apostava na simplicidade do pensamento e na serenidade do olhar; Ricardo Reis, médico conservador, poeta helenista de ares bucólicos e que explicita sua simpatia pelas correstes pós-socráticas de pensamento – fato que o afasta do mestre Caeiro; e Álvaro de Campos, o mais frenético, verborrágico, agressivo, refém de suas emoções – histérico, como foi descrito por Pessoa – e o heterónimo mais inserido nos avanços e experiências da vida moderna.

Em outras palavras, Álvaro de Campos é um homem da cidade. Ele foi o escolhido por Fernando Pessoa para encarnar o indivíduo moderno nas grandes cidades do início do século XX, sentir como sua mente e suas sensações são afetadas por estes estímulos, e de que modo essa experiência influencia na construção de sua identidade, conjugada pelo binômio gênio/louco, que o poeta utilizou em diversos de seus escritos filosóficos e representou em versos.

¹⁰ A expressão é utilizada pelo próprio Fernando Pessoa, em uma tentativa de nomear a natureza da relação literária entre seus heterónimos: “Caeiro, Reis, Campos: esses nomes não são pseudônimos; representam pessoas inventadas, como figuras em dramas, ou personagens declamando isoladas em um romance sem enredo. Essas individualidades devem ser consideradas como distintas do autor delas. Formam cada uma uma espécie de drama, e todas elas juntas formam outro drama. É um drama em gente, em vez de em atos.” (PESSOA, 1993).

1.2 Sobre a divisão do trabalho

As próximas páginas do presente trabalho foram divididas tendo como objetivo apresentar possíveis diálogos entre as formulações filosóficas e a produção artística de Fernando Pessoa. Nos capítulos iniciais iremos abordar qual a ligação existente entre a cidade e a temática da genialidade em Álvaro de Campos. Para isso, no tópico 2, faremos um breve levantamento de alguns dos principais estudos sobre os aspectos da modernidade de Pessoa e Álvaro de Campos, assim como de alguns elementos de ordem mental na formação dos heterônimos.

No tópico 3 iremos nos ater aos pontos que julgo centrais para o entendimento da ideia de gênio/loucura desenvolvida por Fernando Pessoa. Nesse ponto, deveremos partir da premissa apresentada por Jerónimo Pizarro de que, para apreciarmos devidamente a obra de Fernando Pessoa em toda a sua amplitude, deveremos abandonar o puramente literário¹¹ e compreender que, para o Poeta, ciência e arte estabeleciam um franco diálogo. Será do esclarecimento das regras do jogo entre genialidade e loucura que poderemos perceber o lugar que a cidade moderna ocupa na concretização – ou não – do gênio pessoano. Esse é um dos objetivos do tópico 4, que trará Álvaro de Campos e parte de sua biografia como elementos importantes que nos farão perceber que, tudo o que Fernando Pessoa criou para essa personalidade, dos poemas aos supostos fatos de sua vida, são constituições literárias e respondem a um projeto em que a genialidade e a imaginação recebem um lugar significativo. Ainda no quarto tópico, traçaremos um breve panorama que apontará as primeiras diferenças entre a forma com que Álvaro de Campos se relacionará com o elemento urbano ao longo de sua vida poética a partir de três momentos distintos de sua produção.

A partir do tópico 5 deste trabalho nos ocuparemos de dois elementos que nortearão uma possível leitura que justifique as representações da cidade ao longo da obra poética de Álvaro de Campos. O primeiro elemento analisado será o Decadentismo. Como foi observado por Fulvia Moretto, “é decadentista a retomada da ideia de modernidade através do interesse pela cidade”¹². Partindo dessa premissa, resgataremos brevemente como esse movimento nascido na segunda metade do século XIX tratou o elemento urbano enquanto tema e como Campos,

¹¹ PIZARRO, 2005, p.4.

¹² MORETTO, 1989, p. 32.

caracterizado inicialmente como o “poeta decadente”, dialogou com essa tradição enquanto observadora da cidade moderna.

No sexto e último tópico o “tempo” será a base de nossa análise. Observaremos a relação entre a cidade e a memória que ela resgata na mente de Campos.

Tendo como ponto de partida estes preceitos, o presente trabalho se apoia na crença de que a “cidade” representada nos poemas de Álvaro de Campos não é apenas *mais um* elemento da Modernidade, e sim um dado da mais alta relevância, repleto de nuances e central em uma discussão universal – a genialidade –, não limitada em um espaço de tempo. Observar essas modulações do aspecto urbano em diálogo permanente com o interior de Campos, seus sentidos e sua mente característica ao longo dos textos poéticos, pode contribuir para uma leitura mais diversificada da obra de Fernando Pessoa. O próprio conceito de sensacionismo defendido por ele nos oferece essa licença.

2. Questões preliminares

“E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente.” (PESSOA, 2012, p.102).

2.1 O que há

O desenvolvimento dos grandes centros urbanos europeus, impulsionados pela Revolução Industrial do século XVIII, afetou diretamente o modo de o homem se relacionar, tanto em sociedade, quanto consigo. Essa alteração não se deu apenas em questões da vida prática, cotidiana, mas também implicou em modificações na estrutura psíquica humana, em sua forma de perceber a si, o espaço em que habita e o tempo que transcorre. Artistas – para além dos escritores e obras citadas na introdução –, como toda a sociedade, tiveram sua sensibilidade transformada pelo progresso urbano moderno. Neste contexto, a relação entre o interior subjetivo do sujeito e seu *objeto* – alicerce da definição de *sensação*, assim como a de “experiência individual” – comporta aquilo a que o sociólogo alemão Georg Simmel (1858 – 1918) chamou de *intensificação dos estímulos nervosos*¹³, isto é, o movimento frenético e ruidoso das máquinas, o vai e vem dos carros com suas buzinas e o turbilhão humano em movimento das ruas influenciando diretamente, e demasiadamente, nos nervos e na psique do indivíduo, em contraste ao ritmo do mundo rural.

Fernando Pessoa encontra-se imerso neste cenário. Estamos falando de um poeta que nasceu nos fins do século XIX e morreu na primeira metade do século XX. Se a Revolução Industrial foi o pontapé inicial da aceleração da urbanização moderna, o período em que Pessoa viveu foi o de estabelecimento pleno do modelo em termos europeus, e isso se refletiu em sua obra, bem como na de seus companheiros da Revista *Orpheu*, sob as mais variadas perspectivas.

Se há, dentro do projeto heteronímico pessoano, uma personalidade que represente o olhar poético da associação entre homem e cidade, homem e modernidade, esta personalidade seria, sem sombra de dúvida, Álvaro de Campos¹⁴.

¹³ SIMMEL, 1973, p.12

¹⁴ Não podemos negar que Bernardo Soares, considerado um semi-heterônimo de Pessoa, também vive a experiência do homem citadino, no entanto, suas condições são diversas da de Álvaro de

Enquanto Alberto Caeiro, mestre do Sensacionismo, movimenta esforços para uma vivência mais próxima à Natureza, Campos, em oposição, escancara sua emotividade e se vê mergulhado, junto às suas sensações, no oceano de máquinas da modernidade.

Nascido em Tavira, em 15 de outubro de 1890, Álvaro de Campos tinha a profissão de engenheiro naval – em inatividade¹⁵. A lista de poemas cuja autoria é atribuída ao heterónimo é extensa, tornando-o um dos mais prolixos, o que demonstra a atenção dada por Pessoa ao seu amado histórico. Em meio a esta profusão de versos, variados são os exemplos em que a cidade se manifesta. Por vezes é uma presença sutil, pontual. Em certos momentos ela sequer é descrita, mas sentimos os seus ares, sua atmosfera. Mas há também os versos em que a cidade é uma entidade que assume seu devido protagonismo, assim como ocorre na “Ode Triunfal”, poema capital para se compreender a dimensão e os embates gerados pela poesia do engenheiro.

Diante de um tema tão claramente cultivado no seio da produção de Álvaro de Campos, não seria surpreendente que os entusiastas da obra de Fernando Pessoa tenham se dedicado a refletir sobre os diversos aspectos que a modernidade assumiu em seus textos. Em uma das leituras mais tradicionais dentro dos estudos pessoanos, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, publicado originalmente em 1949, Jacinto do Prado Coelho percebeu e expôs o vínculo existente entre o tom nervoso e citadino de Campos e os movimentos artísticos desencadeados por parte da Europa:

Publicados na revista *Athena* em 1924, estes “Apontamentos para uma estética não aristotélica” esclarecem o que Álvaro de Campos já era, como poeta emotivo e sensacionista, em 1914. Grassa então, nos meios literários avançados, o entusiasmo por uma poesia que espelhasse a civilização industrial da época. [...] Na arte, o futurismo daria pela cor, pelo som ou pela palavra “a própria sensação dinâmica”, a “vibração nocturna dos arsenais e dos estaleiros”. (COELHO, 1980, p.59).

Campos. No *Livro do Desassossego*, a cidade de Lisboa, especificamente, assume protagonismo, e Soares a vive de maneira intimista. Já Álvaro de Campos identifica-se mais com a vivência de uma cidade enquanto modelo de desenvolvimento urbano, cosmopolita e moderna. Outra característica de Campos é o constante deslocamento entre vários centros urbanos, mais desenvolvidos que Lisboa.

¹⁵ PESSOA, 2006, p.462

O título referido por Coelho – “Apontamentos para uma estética não aristotélica” – corresponde a um artigo, assinado por Álvaro de Campos, no qual o heterónimo demonstra seu alinhamento às novas tendências da arte que lhe eram contemporâneas. No cerne desta atitude está a defesa de uma arte que valoriza a força e a energia da sensação em detrimento da visão historicamente racional e intelectualizada – ou seja, o predomínio da sensação sobre o pensamento, princípio, como devemos recordar, do Sensacionismo. No texto, Álvaro de Campos nos diz: “Toda a arte parte da sensibilidade e nela realmente se baseia. Mas, ao passo que o artista aristotélico subordina a sua sensibilidade à sua inteligência [...] o artista nãoaristotélico subordina tudo à sua sensibilidade[...].”¹⁶.

Os “Apontamentos” de Campos, expressos em prosa e praticados em poesia, guardam proximidades com o Manifesto Futurista publicado pelo jornal francês *Le Figaro* em 1909, e escrito pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944). Dividido em onze artigos, o manifesto impõe alguns posicionamentos que ainda hoje são muito polémicos, como a admiração pela violência, pela guerra militar e o antifeminismo, mas foi a partir dos artigos que defendiam a liberdade do poeta, do artista e da palavra, assim como a valorização da representação das cidades modernas na arte, que Álvaro de Campos mais se viu atraído pelo movimento futurista. Os termos apresentados entre aspas por Jacinto do Prado Coelho, no excerto anteriormente citado e de sua autoria – “a própria sensação dinâmica” e “a vibração nocturna dos arsenais e dos estaleiros” – foram extraídos diretamente do artigo onze do Manifesto Futurista, no qual os cenários modernos e citadinos são exaltados como os ideais de uma nova arte¹⁷. O diálogo com esses ideais ajudou a alimentar os versos sensacionistas da “Ode Triunfal”:

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!

¹⁶ PESSOA, 2000, p.242.

¹⁷ Assim está escrito no artigo 11 do Manifesto Futurista: “Nós cantaremos as grandes multidões excitadas pelo trabalho, pelo prazer, e pelo tumulto; nós cantaremos a canção das marés de revolução, multicoloridas e polifónicas nas modernas capitais; nós cantaremos o vibrante fervor noturno de arsenais e estaleiros em chamas com violentas luas eléctricas; estações de trem cobiosas que devoram serpentes emplumadas de fumaça; fábricas pendem em nuvens por linhas tortas de suas fumaças; pontes que transpõem rios, como ginastas gigantes, lampejando no sol com um brilho de facas; navios a vapor aventureiros que fungam o horizonte; locomotivas de peito largo cujas rodas atravessam os trilhos como o casco de enormes cavalos de aço freados por tubulações; e o vôo macio de aviões cujos propulsores tagarelam no vento como faixas e parecem aplaudir como um público entusiasmado.” (Tradução disponibilizada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Disponível em: <<http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artecultura-20/1909-Marinetti-manifestofuturista.pdf>>)

Ser completo como uma máquina!
 Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
 Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
 Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
 A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
 Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável! (PESSOA, 2012, p. 79).

Mais do que um apreço pela ambientação urbana, o engenheiro nascido em Tavira confirma a ansiedade em ver-se não só como parte da grande cidade, mas quase metamorfoseado ele mesmo em máquina, para assim exprimir-se “como um motor se exprime. E como um motor se exprime? Mecânico, automático, sem ter que lidar com suas emoções e sensações, afinal é uma máquina. É nesta direção que o grande ensaísta português Eduardo Lourenço encaminha sua interpretação acerca da modernidade urbana de Álvaro de Campos em *Fernando Pessoa Revisitado*:

Com uma ingenuidade que espanta, repete-se que esse primeiro Álvaro de Campos é o cantor da Máquina, da Electricidade e outras realidades concretas, encarnações não duvidosas do Momento. Mais certo e justo seria escrever que é o seu *des-cantor*, se a palavra existisse. [...] Não é indiferente que Pessoa tenha escolhido a metáfora “Máquina” para através dela plasmar a sua fingida e real exaltação. A Máquina é a *exterioridade pura*, a irresponsabilidade pura junta à eficácia suprema, o acto ideal sem sujeito [...]” (LOURENÇO, 1981, p.87).

Lourenço utiliza-se, predominantemente, da “Ode Triunfal” para analisar a presença da metrópole em Campos, e em que condições ela se faz. Ao contrário de afirmar que o heterónimo “canta” a cidade em um tipo de exaltação – como pede o artigo onze do Manifesto Futurista – o ensaísta identifica neste poema, a que ele chama de “pseudo-Ode”¹⁸, o teor ácido e sarcástico tão característico de Álvaro de Campos e com o qual o leitor vai se familiarizando na medida em que lê seus poemas. Há um grande ruído entre a ode grega clássica, de tom alegre e entusiástico, e a ode ao Triunfo da modernidade expressa pelo poema. O desejo pela diluição de si entre as engrenagens da mecânica moderna tem raízes mais profundas e que mergulham em uma angústia metafísica – sobre a qual discutiremos mais adiante – localizada no âmago do poeta, ávido pelo silenciamento de suas sensações.

¹⁸ LOURENÇO, 1981, p.87.

Quando Eduardo Lourenço apresenta a visão de uma falsa exaltação da cidade moderna na “Ode Triunfal”, nos deparamos com um Álvaro de Campos contraditório, que tenta se deixar levar pela modernidade, mas não consegue se desligar das lembranças de um passado nostálgico. Este passado brota de sua mesma ode e quebra bruscamente o ritmo acelerado e a entonação exclamativa. Em momentos assim os versos aparecem entre parênteses, marcação significativa que expõe como o interior do poeta encontra-se tensionado em relação ao que ele deseja exteriorizar:

(Na nora do quintal da minha casa
O burro anda à roda,
E o mistério do mundo é do tamanho disto.
Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.
A luz do sol abafa o silêncio das esferas
E havemos todos de morrer,
Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
Do que eu sou hoje...) (PESSOA, 2012, p.84).

De fato, diante destes versos, somos levados a relativizar o fascínio expresso por Campos pelo progresso moderno. Por um momento, os postes e as luzes das fábricas dão lugar aos pinheiros, e o mundo limita-se ao quintal de sua infância. Nada mais importava. Nota-se que há uma melancolia e um pesar pela passagem do tempo, pelo que as coisas eram – ainda que julgasse ser pela memória – e pelo que as coisas se transformaram. O desenvolvimento urbano não representou necessariamente uma evolução positiva para o indivíduo Álvaro de Campos. Em sua análise sobre a modernidade citadina do heterónimo engenheiro, Haquira Osakabe afirma:

Em princípio, Campos resultaria da invenção pessoana desse homem novo, disponível à absorção sensorial do ritmo da máquina. Mas [...] nele se revelaria com mais força o homem antigo, o indivíduo anterior à dissolução, que cobraria progressivamente, um movimento contrário, isto é, a negação da sensação e a recomposição do sentimento. (OSAKABE, 2013, p.156).

O descompasso existente entre o interior e o exterior, o querer e o ser, norteiam a escrita de diversos poemas de Álvaro de Campos e, para Osakabe, esse movimento evidenciaria não apenas uma contradição poética, mas também o que há na essência desta personalidade literária: um homem antigo. Antigo por sobreviver

revirando suas memórias, por não saber entregar-se às sensações e demonstrar uma inteligência ainda reguladora, necessitada de organização. A complexidade que Campos encontra em seu caminho emerge de uma mente presa ao passado, de olhos que devoram as imagens ininterruptas de um presente vibrante, e sua única certeza com relação ao futuro é a morte e suas inconveniências¹⁹.

Temos, então, três grandes nomes dos estudos pessoanos – Jacinto do Prado Coelho, Eduardo Lourenço e Haquira Osakabe – que apresentaram suas interpretações acerca da obra de Fernando Pessoa, de todo o processo de construção do projeto heteronímico, de determinados aspectos da elaboração de cada uma das três principais personalidades e o relacionamento estabelecido entre elas.

Certamente, a modernidade é um traço que está presente em todos os heterônimos devido à própria natureza deste projeto. Respeitando as particularidades de suas criações, Pessoa dosou a intensidade da experiência individual de cada poeta que gerou em sua relação com a modernidade, e nessa dosagem, reservou para Álvaro de Campos a vivência mais febril e concreta da modernidade urbana do início do século XX. Assim como Coelho, Lourenço e Osakabe, inúmeros estudiosos construíram leituras bem estruturadas no entorno da obra de Campos, no entanto, poucos foram os que se dedicaram particularmente à análise da presença da cidade em todas as suas configurações²⁰ ao longo de diversos poemas.

¹⁹ Assim como consta nos seguintes versos: Primeiro é a angústia, a surpresa da vinda/ Do mistério e da falta da tua vida falada.../ Depois o horror do caixão visível e material,/ E os homens de preto que exercem a profissão de estar ali./ Depois a família a velar, inconsolável e contando anedotas,/ Lamentando a pena de teres morrido,/ E tu mera causa ocasional daquela carpidação,/ Tu verdadeiramente morto, muito mais morto que calculas.../ Muito mais morto aqui que calculas,/ Mesmo que estejas muito mais vivo além.../ Depois a trágica retirada para o jazigo ou a cova,/ E depois o princípio da morte da tua memória./ Há primeiro em todos um alívio/ Da tragédia um pouco maçadora de teres morrido.../ Depois a conversa aligeira-se quotidianamente,/ E a vida de todos os dias retoma o seu dia..." (PESSOA, 2012, p.273).

²⁰ Há dois artigos interessantes que valem ser mencionados, pois tentam lidar com a presença da "cidade" em Álvaro de Campos de maneira mais sistemática, ampliando a leitura do tema em poemas que não a "Ode Triunfal". O primeiro deles, de autoria de Silvana Maria Pantoja dos Santos, se intitula "Modernidade e Cidade sob as lentes de Álvaro de Campos". Nele a pesquisadora traça um paralelo entre a *flânerie*, nos moldes estabelecidos por Walter Benjamin e Baudelaire, e o tipo de *flâneur* que Álvaro de Campos demonstra ser nos poemas em que o heterônimo descreve a experiência do cotidiano das ruas e suas relações sociais da multidão. O outro artigo, "A cidade em Álvaro de Campos: um poeta da ausência sobre os escombros da modernidade", de Adriano Eysen Rego, reconhece a cidade como um espaço de construção da identidade a partir da reconstituição da memória. Também abordaremos esse tema no capítulo seis desta dissertação.

Em panorama, a grande parcela dos estudos que dissertam sobre a “cidade” em Campos remetem-se diretamente a “Ode Triunfal”, sem estabelecer amplas relações com as formas que o elemento urbano assume em outros poemas menos aludidos. O que temos é um grande número de análises que abordam a Modernidade do poeta engenheiro e, nestas leituras, a “cidade” é apenas um dos elementos que compõem esta Modernidade.

2.2 A cidade e a mente

As páginas que se seguirão desenvolvem uma interpretação da obra poética de Álvaro de Campos a partir da representação da “cidade” enquanto componente de criação literária e ambiente de relação, no qual a experiência individual de Campos se desenrola e nos auxilia na compreensão da estrutura de sua identidade. Observaremos não somente as aplicações do elemento urbano na “Ode Triunfal”, mas no conjunto de sua poesia. Para isso, utilizaremos como base o volume de poemas de Álvaro de Campos organizado por Teresa Rita Lopes²¹ – referência quando pensamos no que há de mais próximo da ideia de “Poesia completa” deste heterónimo²², considerando que Fernando Pessoa nunca publicou nenhum livro contendo apenas poemas de Campos²³.

A organização de Lopes consiste em duzentos e dezenove poemas. No prefácio dedicado ao volume, a pesquisadora nos adverte de que Fernando Pessoa previu o ano de estreia de Campos, ou seja, da escrita de seu primeiro poema, entre os anos

²¹ Para a leitura dos poemas de Álvaro de Campos utilizaremos, prioritariamente, o volume publicado originalmente em 2007 pela editora Companhia das Letras, *Poesia completa de Álvaro de Campos*. Entretanto, utilizaremos como segunda referência, o volume *Livro de Versos*, publicada originalmente em 1993 pelo Editorial Estampa. Ambas as publicações possuem a organização de Teresa Rita Lopes, porém guardam pequenas diferenças como, por exemplo, o número de poemas que compõem o corpo central do livro. Enquanto o *Livro de Versos* apresenta duzentos e dezesseis poemas, a *Poesia Completa de Álvaro de Campos* possui duzentos e dezenove.

²² A organização de Teresa Rita Lopes assume um papel de destaque por ter sido uma das primeiras ordenações dos textos poéticos de Álvaro de Campos, metodicamente planejada. Atualmente contamos também com a edição organizada por Jerónimo Pizarro e Antonio Cordiello, *Álvaro de Campos Obra Completa*, publicada pela editora Tinta da China. Neste volume, os organizadores optaram por não separar os poemas de Campos por fases, como feito por Teresa Rita Lopes.

²³ Sobre esta questão, Teresa Rita Lopes tece o seguinte comentário no prefácio à sua organização: “Não se sabe se Pessoa terá verdadeiramente organizado as peças soltas do livro de Campos. Se assim foi, as sucessivas manipulações que os papéis da “arca” sofreram depois da sua morte desfizeram qualquer ordem que neles tivesse introduzido. O que de certo saber se sabe é que essa ordem existia no projeto “Vida e obras do engenheiro” que anotou num dos seus numerosos planos.” (LOPES, 2012, p.21).

de 1913 e 1914, e o último devidamente identificado e datado de 03/02/1935²⁴. O arranjo feito entre o que seria o poema inicial do heterónimo, e o último, respeita principalmente o critério cronológico, ou seja, as datas presentes nos papéis encontrados no espólio de Pessoa.

Dentro de seu processo de organização, Teresa Rita Lopes distinguiu a existência de quatro fases na obra de Álvaro de Campos e que representam uma transformação da atitude do poeta através do tempo. Cada uma dessas fases recebeu um nome e a indicação do período em que elas se estabeleceram: “O Poeta Decadente” (1913 – 1914), “O Engenheiro Sensacionista” (1914 – 1923), “O Engenheiro Metafísico” (1923 – 1930) e “O Engenheiro Aposentado” (1931 – 1935)²⁵. A observação deste movimento na obra de Campos também foi feita por Jacinto do Prado Coelho, no entanto, ao invés de quatro, o crítico apontou três fases:

Dos vários heterónimos [Álvaro de Campos] é aquele que mais sensivelmente percorre uma curva evolutiva. Tem três fases: a do “Opiário”, poema com a data fictícia de 3-1914; a do futurismo whitmaniano, exuberantemente documentado na “Ode Triunfal” (4-1914), em “Dois excertos de odes” (30-6-1914), “Ode Marítima” (publicada no nº 2 do *Orpheu*, 1915) e “Passagem das Horas” (22-5-1916), para só episodicamente assomar em poemas posteriores; enfim, uma terceira fase a que chamarei pessoal por estar liberta de influências nítidas, desde “Casa branca nau preta” (11-10-1916) até 1935, ano da morte de Pessoa. (COELHO, 1980, p.57).

Apesar de perceber uma modificação na expressão de Campos com o passar do tempo, Coelho é menos categórico em delimitar precisamente as datas em que cada fase se desenvolveu. Da mesma forma, as nuances desses poemas saltam aos nossos olhos e são a base de todo estudo que se propõe a analisar Campos em detalhes. Ora, se temos, na organização de Teresa Rita Lopes, duzentos e dezenove poemas cuja autoria é atribuída ao poeta engenheiro, e há um consenso sobre a existência de uma “curva evolutiva” nos textos do heterónimo, por que, ao realizarmos uma leitura da presença da “cidade” em Álvaro de Campos, deveríamos nos limitar apenas aos versos intensos da “Ode Triunfal”?²⁶ Uma resposta

²⁴ LOPES, 2012, p.20.

²⁵ A caracterização de cada uma dessas fases, sob a perspectiva de sua organizadora, será devidamente comentada ao longo da exposição desta pesquisa, em momentos adequados.

²⁶ Está disponível no Anexo I uma lista com todos os poemas considerados essenciais para a realização de nossa análise.

hipotética, e já anteriormente esboçada, é que poucas vezes se analisou de fato a expressão da “cidade” enquanto tema nos poemas de Campos. O que comumente se avalia é a representação da Modernidade, e com isso, a “cidade” vem no conjunto, quando na realidade, uma é o alimento da outra. Se Álvaro de Campos se transforma na medida em que envelhece, do mesmo modo a cidade se modifica – a cidade em si, fisicamente, e o olhar do poeta sobre ela, a maneira como ele a sente.

Devemos, é certo, reconhecer a importância da “Ode Triunfal” para o papel de Campos no conjunto do projeto heteronímico e em sua relação com o mestre Alberto Caeiro²⁷, no entanto, temos de nos recordar que Fernando Pessoa, empenhado como foi, elaborou a construção de suas personalidades dedicando atenção a muitos detalhes. Partindo desta perspectiva, atentar para as especificidades da “cidade” nos poemas de Campos, em suas possíveis gradações, pode nos oferecer novos dados para uma interpretação mais completa da complexidade psíquica do poeta engenheiro.

A relevância do tema citadino para a construção da identidade de Álvaro de Campos passa pelo nosso entendimento de “experiência individual”, um diálogo estabelecido entre interior e exterior, a absorção da realidade pelos sentidos e a forma como isso nos define enquanto indivíduos. Este modelo de relação encontra ecos no livro *Teorias do Espaço Literário*, de Luis Alberto Brandão:

Mediante o enfoque nas identidades, que se definem na interação de subjetividades individuais e referências coletivas, o tratamento do espaço não prevê que se dissocie de sua materialidade uma dimensão intensamente simbólica. Stuart Hall afirma: Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos. (BRANDÃO, 2013, p.31)²⁸.

Nesta concepção, a construção da identidade se manifesta como algo relacional, envolvendo subjetividade – ou seja, aspectos de natureza psíquica, emocional – e a

²⁷ Um dos critérios utilizados por Teresa Rita Lopes para estabelecer as fases que identifica na obra de Álvaro de Campos é a separação, feita pelo próprio Fernando Pessoa, entre os poemas que o engenheiro escreveu antes de conhecer a personalidade de Alberto Caeiro, e os poemas que vieram depois do contato com o mestre (a.C – antes de Caeiro, e d.C. – Depois de Caeiro). Na carta de 13 de janeiro de 1935 Pessoa diz: “Sugeri então ao Sá-Carneiro que eu fizesse um poema «antigo» do Álvaro de Campos — um poema de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caeiro e ter caído sob a sua influência. E assim fiz o Opiário, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contacto com o seu mestre Caeiro.” (PESSOA, 2006, p. 461-2). O primeiro poema escrito sob influência dos ensinamentos de Caeiro teria sido a “Ode Triunfal”.

²⁸ O texto de Stuart Hall ao qual Luis Alberto Brandão faz referência chama-se *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, publicado no Brasil pela editora Lamparina.

interação com outras subjetividades que formam a sociedade. Seguindo a equação, o espaço intervém enquanto estrutura material, física, e simbólica, posto que o indivíduo existe em relação ao meio em que vive e ao período em que o ocupa. Nesse sentido, a criação de um Álvaro de Campos que transita por espaços em franco desenvolvimento, justamente no início do século XX, se faz a partir da interlocução entre sua subjetividade, os ensinamentos de Caeiro, as referências culturais e intelectuais da época, a solidez das máquinas e os valores que o desenvolvimento urbano representava no período²⁹.

Em nosso percurso até aqui, expusemos a pertinência do espaço exterior para a composição do heterónimo engenheiro – “cidade”, futurismo e demais correntes culturais, o lugar de Caeiro enquanto mestre. Mas uma vez que estabelecemos que a identidade, assim como a experiência individual, está assente no diálogo entre o interior psicológico e os estímulos exteriores, quais aspectos psíquicos de Álvaro de Campos tomaremos como elementares no processo de interpretação da representação do espaço urbano em sua poética?

Cabe aqui retomarmos o interesse que Fernando Pessoa expressou inúmeras vezes sobre sua condição psiquiátrica, tanto no plano artístico, quanto no intelectual. Na já referida carta de 13 de Janeiro de 1935, o poeta define uma das influências que recebeu para a criação do projeto heteronímico: elementos psiquiátricos, dentre eles sua tendência para a despersonalização³⁰. Há, entre seus inúmeros textos de tom ensaístico e filosófico, até mesmo em suas correspondências, referências que nos atestam que o poeta tinha leitura nas mais variadas correntes da intelectualidade europeia de seu tempo, no que concerne aos ramos da psicologia e psiquiatria. Nomes como Max Nordau (1849 – 1923)³¹,

²⁹ Da mesma forma, a identidade de Alberto Caeiro se faz a partir da interlocução entre sua subjetividade e o espaço de aspectos rurais em que vive.

³⁰ O fenómeno da “despersonalização” é comumente apontado como uma das manifestações da esquizofrenia (UCHÔA, 1959, p.269), o que demonstra, novamente, o interesse e o conhecimento de Pessoa acerca das patologias psiquiátricas.

³¹ Max Nordau é autor do livro *Degeneração* (1893), texto que disserta sobre os desenvolvimentos artísticos do período, principalmente a arte produzida pelo que conhecemos como decadentismo e simbolismo, sob uma perspectiva científica. O livro foi intensamente debatido em sua época e Fernando Pessoa não se absteve de comentar a publicação. O poeta credits a Nordau a percepção da presença da degenerescência na arte de fim de século, no entanto, discorda de parte das justificativas desta característica, como na seguinte passagem, escrita posteriormente à leitura do livro de Nordau, a respeito de Baudelaire: Outrossim se engana o psiquiatra alemão quando contesta ao poeta o vago do pensamento fazendo distinções, para o caso fúteis, entre pensamento são e pensamento mórbido — o primeiro próprio, no dizer dele, do verdadeiro e são poeta, por exemplo Goethe, o segundo do poeta degenerado. Em arte porém não se trata, nem da degenerescência do artista como homem, não da sua degenerescência mais localizadamente como pensador ou

Cesare Lombroso (1835 – 1909)³², e mesmo Sigmund Freud (1856 – 1939)³³ podem ser encontrados em seus escritos e são discutidos em cartas com alguns de seus amigos.

Tamanha atração por esta área do conhecimento humano demonstrava em Pessoa uma tentativa de compreender a si e a seu projeto literário, posicionando-se criticamente com relação às correntes de pensamento com as quais manteve contato. No que cabe ao próprio Pessoa, o interesse por seu estado psiquiátrico alcança formas que vão além da despersonalização, incluindo o caráter possivelmente hereditário de determinadas patologias psíquicas e o destaque dado a algumas dessas manifestações nas caracterizações de determinados heterônimos. Cabe aqui um comentário interessante sobre esse aspecto.

É comum alguns estudiosos da obra de Pessoa apontarem para os limites da despersonalização do poeta quando se menciona ao heterônimo Álvaro de Campos. Antonio Tabuchchi faz o seguinte comentário em seu livro *Pessoa Mínima*:

sentiente. Trata-se apenas da sua degenerescência única e exclusivamente como artista.” (PESSOA, 1977).

³² Muitas das ideias difundidas por Lombroso, tido como um dos pilares da criminologia entre os séculos XIX e XX, foram utilizadas como respaldo científico para ações racistas e nazistas, provocando inúmeras atrocidades nos campos da Política, da Criminologia e do Militarismo no século XX. Suas ideias não refletem o pensamento do autor do presente trabalho, e sua citação se dá pelo fato de Lombroso ter sido um autor presente nas leituras intelectuais entre os séculos XIX e XX. Fernando Pessoa, como grande leitor que foi dos mais variados temas, teve acesso aos livros de Lombroso, como é visível em inúmeros trechos de *Escritos Sobre Gênio e Loucura* e, justamente por esta razão, é impossível estudarmos as ideias de gênio e loucura em sua poesia sem passarmos por alguns pontos em que conceitos de Lombroso eram refletidos pelo poeta – muitas vezes para fazer críticas ao que considerava ser descabido, como em: “O segundo conceito, que a cultura psicológica geral deve à psiquiatria, é o de que a superioridade psíquica notável é acompanhada por um desvio psíquico, que todo o superior é um doente, ou, em termos mais flagrantes, que o supernormal é, por ser isso mesmo, anormal. Este conceito teve interpretações extremas e absurdas, como em Lombroso; mas ninguém, hoje, duvida de que seja, na sua substância, uma verdade; de que a variação extrema não envolva desadaptação.” (PESSOA, 1996, p.87).

³³ A relação entre a obra de Pessoa e a psicanálise já foi assunto de consideráveis estudos, principalmente em relação às coincidências temáticas entre o “eu profundo” do poeta e o “inconsciente” de Freud, assim como a concepção do sujeito enquanto uma construção imaginária – perspectiva lacaniana – e as questões de construção da identidade do próprio Pessoa e de seus heterônimos. A carta destinada ao amigo Gaspar Simões, de 11 de dezembro de 1931, é conhecida por o posicionamento de Pessoa quanto ao trabalho de Freud. O poeta declarou não ser um leitor sistemático da obra de Freud mas, ainda assim, realizou comentários precisos referentes aos estudos do médico. Pessoa chegou a afirmar que ele mesmo, antes de ter lido os textos de Freud, já havia chegado a algumas conclusões semelhantes às do criador da psicanálise (PESSOA, 1982). No que tange à sua obra poética, Freud aparece em verso de Álvaro de Campos: “A liberdade, sim, a liberdade! / A verdadeira liberdade! / Viver sem desejos nem convicções. / Ser dono de si mesmo sem influência de romances! / Existir sem Freud nem aeroplanos, [...]” (PESSOA, 2012, p.381). Neste contexto de diálogo entre Fernando Pessoa e a psicanálise, a leitura de Leyla Perrone-Moisés exposta em Fernando Pessoa, *alguém do eu, além do outro* (1982) é referência importante nos estudos pessoanos.

“[...] a criatura Campos surpreende-nos e desorienta-nos, porque foi ele, entre todos os heterônimos, o que mais entrelaçou a sua vida de ficção com a vida real do seu autor, muitas vezes sobrepôs-se-lhe numa teia de reenvios, de relações, de substituições, de troca dos papéis. [...] Até aqui ainda se poderia pensar num comportamento teatral de Pessoa, num jogo ambíguo e suspeito cujos limites nos escapam. Mas com Campos, Pessoa arriscou seriamente: se hoje a sua heteronímia é já uma lenda, é porque ele aceitou jogar até as últimas consequências o jogo do fingimento. Aliás, a sua concepção do ‘fingido verídico’ previa este risco, e ninguém como ele, entre os grandes do século XX que se orientaram na direção do alter ego, desde Valéry Larbaud a Joyce, a Rilke, a Machado e a Yeats, levou até as últimas consequências o jogo da despersonalização, chegando ao aniquilamento do eu ‘sacrificando á criação de todas as virtualidades que houvesse nele’. Sem dúvida, ele deve ter-se apercebido, a certa altura, de ter posto no outro prato da balança a sua própria incolumidade e teve um momento de pânico. [...] Campos é, pois, muito mais do que uma auto-análise. É uma reflexão, uma espécie de distanciação: é Pessoa que vê a si próprio ser um artista de vanguarda.” (TABUCCHI, 1984, p. 46- 47- 49).

Não é objetivo desta dissertação se aprofundar nas reflexões acerca das linhas de fronteira entre Fernando Pessoa e seu heterônimo citadino, mas não podemos ignorar, devido à natureza de nossa análise, esse dado explicitado por Tabucchi, pois ele também nos serve de sobreaviso quando tentamos aplicar as reflexões de Pessoa a uma de suas criações literárias. Em grande medida, a relação entre Pessoa e Campos possui certo caráter de simulação e fingimento, afinal estamos lidando com o autor dos célebres versos “O poeta é um fingidor,/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.”³⁴. Tal aproximação nos faz esbarrar, em diversos momentos, com a personalidade do Pessoa ortônimo, o que deve ser feito com cautela e consciência do teor movediço que é a construção heteronímica pessoana.

Apesar das semelhanças que podemos encontrar entre Campos e Pessoa, e que nos permitam explicitar o que Tabucchi menciona no excerto anteriormente reproduzido, “é Pessoa que vê a si próprio”, como se o poeta engenheiro fosse seu negativo fotográfico, temos que ter igualmente em vista os momentos de distanciamento entre os dois. Mas, de fato, é notória a aproximação entre as reflexões que o ortônimo realiza sobre sua própria condição mental, e alguns traços psiquiátricos de Campos, elevados a outro patamar. Sob esse aspecto, retomemos o histerismo do heterônimo.

³⁴ PESSOA, 1995, p.235.

Novamente, agora sob o olhar de elementos psiquiátricos, Álvaro de Campos assume posição de destaque, a começar pelo epíteto que Fernando Pessoa lhe dedica: “o mais histericamente histérico em mim”³⁵. Esta atribuição não ocorre gratuitamente. Na história da medicina psiquiátrica a histeria surge como uma neurose caracterizada por uma emotividade excessiva. Encontramos o reflexo desta emotividade nos versos febris de Campos, nos momentos exaltados de suas odes e na constante demonstração de descontrole que o engenheiro possui de suas emoções, momentos estes assumidos por ele mesmo, como na “Saudação a Walt Whitman” – “Por isso é a ti que endereço/ Meus versos saltos, meus versos pulos, meus versos espasmos,/ Os meus versos-ataques-histéricos,/ Os meus versos que arrastam o carro (...) dos meus nervos.”³⁶ – em “Barrow-on-furness” – “Sonho, histérico oculto, um vão recanto...”³⁷ – e na “Ode Marítima” – “Minha vida toda, no seu conjunto nervoso, histérico, absurdo,”³⁸.

Também no campo das doenças psiquiátricas, a “loucura” se mostra constantemente nos poemas de Campos, como uma instabilidade psíquica que lhe pertence e é inescapável: “Ora até que enfim..., perfeitamente.../ Cá está ela!/ Tenho a loucura exactamente na cabeça. [...] Graças a Deus que estou doido!”³⁹. Mas que tipo de louco reconhece a própria loucura? Fernando Pessoa nos oferece sua própria resposta:

A loucura, longe de ser uma anomalia, é a condição normal humana. Não ter consciência dela, e ela não ser grande, é ser normal. Não ter consciência dela e ela ser grande, é ser louco. Ter consciência dela e ela ser pequena é ser desiludido. Ter consciência dela e ela ser grande é ser gênio. (PESSOA, 2006, p.12).

Nesta passagem percebemos que, para Pessoa, os termos “gênio” e “louco” aparecem em convivência, e não necessariamente em oposição. Decerto, o assunto se constitui como um tema muito caro a ele. As provas deste seu fascínio são os dois tomos pacientemente organizados por Jerónimo Pizarro intitulados *Escritos sobre Gênio e Loucura* (2006). Neles constam inúmeros textos – fragmentos incompletos, cartas, projetos, ensaios, anotações aleatórias, alguns velhos

³⁵ PESSOA, 2006, p.459.

³⁶ PESSOA, 2012, p.155.

³⁷ PESSOA, 2012, p.75.

³⁸ PESSOA, 2012, p.119.

³⁹ PESSOA, 2012, p.319.

conhecidos, outros inéditos ou de circulação menor – nos quais Pessoa expressa suas reflexões sobre como se constitui o génio na mente humana. Dentre estes manuscritos, dois excertos são de considerável importância para a discussão que está para transcorrer nas próximas páginas. No primeiro deles o poeta e pensador português nos diz: “O homem de génio é produzido por um conjunto complexo de circunstâncias, começando pelas hereditárias, passando pelas do ambiente, e acabando em episódios mínimos de sorte.”⁴⁰. A hereditariedade e os episódios de sorte, neste momento, assumem menor projeção em comparação com as circunstâncias do ambiente para o surgimento do génio.

Notemos que o génio, enquanto traço de identidade, é relacional, assim como a “experiência individual”, apesar de esta não levar em conta aspectos hereditários. Para Fernando Pessoa, o ambiente – e por “ambiente” podemos entender “espaço” – exerce influência direta na formação do génio, sendo que a qualidade deste génio está atrelada ao tipo de ambiente em que ele circula. Em outro trecho de suas reflexões, Pessoa afirma:

Nas sociedades primitivas não há génio nem talento: há apenas loucura. O talento: a inteligência socializada tornada termo de sociabilidade.

Na infância das sociedades há génios mas não talentos. Pode haver inteligência, mas o talento propriamente dito não.

[...]

Génio vem só nas sociedades que progridem[...] (PESSOA, 2006, p.61-62).

E aqui reside o ponto de encontro entre tipos de sociedade e tipos de génio. Está claro, para Pessoa, que o génio só se forma como tal a partir de “sociedades que progridem” e, nesse sentido, o modelo de cidade em amplo processo de crescimento e desenvolvimento industrial estabelecido na virada do século XIX para o XX mostrou-se como propício para uma reflexão sobre a formação do génio, seus aspectos psiquiátricos e a interlocução entre o espaço citadino e o interior subjetivo de um indivíduo vivente deste período.

Sob esta perspectiva, é curioso pensarmos que, no centro de seu projeto heteronímico, Pessoa coloque Álvaro de Campos como um heterónimo de vida urbana, mergulhado na Modernidade, antenado com o que havia de *avant-garde*

⁴⁰ PESSOA, 2006, p.80.

nos meios culturais – mesmo que de maneira contraditória – e caracterizado com traços de patologias psiquiátricas.

3. Gênios e loucos

“O que é o gênio, afinal, ou como é que se distingue/ O gênio, e os bons poemas dos bons poetas?” (PESSOA, 2012, p.306).

3.1 No enalço da genialidade pessoana

Antes de adentrarmos nos veios labirínticos e na intensidade dos versos arrebatadores de Álvaro de Campos, evoco as seguintes palavras de Eduardo Lourenço, presentes no capítulo de abertura do livro *Fernando Pessoa Revisitado*: “O autor deste ensaio toma a sério e em toda a sua extensão a ideia de que Pessoa é uma natureza genial.”⁴¹.

O texto que aqui iniciamos não tomará como ponto de partida outra postura que não a de Lourenço. No entanto, buscando ir além, mais do que assinalar a genialidade de Fernando Pessoa em si, – enquanto escritor multifacetado, pensador e incitador artístico e cultural – traremos à tona o *gênio* como uma abstração utilizada pelo Poeta na tentativa de compreender a própria mentalidade, seu processo criativo, e a determinação dos traços psíquicos de seus heterônimos – mais especificamente Álvaro de Campos – baseado nas reflexões em que buscou esboçar sua concepção de *homem de gênio*. Em certa medida, poderíamos dizer que esse movimento demonstra que Pessoa concordaria com Lourenço ao considerar ele mesmo um gênio.

A previsão do surgimento de um *super-Camões*, – um futuro poeta superior na poesia portuguesa do início do século XX, embalada pelas vanguardas europeias – como foi proposto por Pessoa nas páginas da revista *A Águia* em 1912, e o engendramento da *Mensagem* (1934), são regularmente retomados pelos estudiosos de sua obra como as expressões do desejo de Fernando Pessoa por ser ele próprio o poeta excepcional que previu. Mesmo diante da inexistência de documentos claros e objetivos em que o poeta afirme esse interesse, a proposta, assim como a amplitude de sua obra poética fala por ela mesma. O que nos cabe em relevância neste debate encontra-se em um excerto da descrição que Pessoa realiza das características deste grande poeta de um futuro que lhe era próximo:

A nossa poesia caminha para o seu auge: o grande Poeta proximamente vindouro, que incarnará esse auge, realizará o

⁴¹ LOURENÇO, 1981, p. 19.

máximo equilíbrio da subjetividade e da objetividade. Diga da sua grandeza esta sugestão para raciocinadores. Super-Camões lhe chamamos, e lhe chamaremos, ainda que a comparação implícita, por muito que pareça favorecer, antes amesquinhue o seu gênio, que será, não de *grau* superior, mas mesmo de *ordem* superior ao do nosso ainda primeiro poeta. (PESSOA, 1912).

Há nesta passagem dois elementos que não nos podem passar despercebidos. O primeiro, certamente, é a identificação do *super-Camões* como um *gênio*, assim como o próprio poeta Luís de Camões teria sido. No entanto a diferença entre a genialidade camoniana e a de seu sucessor moderno, nascido enquanto símbolo de um auge da poesia, está na *ordem*, ou seja, pertencem a categorias diferentes. O segundo elemento que devemos considerar está no plano da ação do gênio incorporado pelo grande poeta vindouro, que expressará em sua obra “o máximo equilíbrio da subjetividade e da objetividade”.

A conjugação dos dois termos – gênio e equilíbrio – é fundamental para compreendermos, em um primeiro momento, como Fernando Pessoa concebeu sua própria ideia de *genialidade*, suas manifestações e as etapas de desenvolvimento envolvidas no processo de criação do homem de gênio nas sociedades.

Na introdução dos *Escritos sobre Gênio e Loucura*, Jerónimo Pizarro afirma que, dos cerca de vinte e sete mil documentos que constituem o espólio de Fernando Pessoa, duzentos e trinta e cinco foram inscritos sob o título “Ensaio sobre a Degenerescência (Gênio e Loucura)”⁴². Esse montante representa apenas um segmento do material organizado por Pizarro, e comprova a afinidade que Pessoa desenvolveu com o tema. Em sua totalidade os *Escritos* contêm grande parte de documentos inéditos⁴³ até o ano de 2006, e vão desde anotações, esquemas e tabelas, até textos mais extensos de caráter reflexivo, filosófico e descritivo, facsímiles de páginas marcadas de livros e revistas que versam sobre questões psiquiátricas e que fizeram parte das leituras e estudos de Fernando Pessoa. Há, também, determinados textos de cunho ficcional e que podem ser vistos enquanto exercícios de transformar em arte aquilo sobre o que se refletiu intensamente.

Antes desses escritos serem devidamente analisados e tornados de conhecimento público, a obsessão de Pessoa pelas discussões psiquiátricas e no

⁴² PIZARRO, 2006, p. 8

⁴³ Um percentual menor dos documentos presentes nos *Escritos sobre Gênio e Loucura* já era de conhecimento público – como, por exemplo, a carta de 13 de janeiro de 1935 –, no entanto, esse material foi incluído na organização de Pizarro devido à inserção do conteúdo destes documentos na reflexão sobre a genialidade.

entorno da conceituação da genialidade sempre esteve à vista do leitor atento. Os sinais desta atração estão espalhados por sua obra heteronímica e ortônima. O vocábulo *gênio* está presente em diversos fragmentos do *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares. Em um deles, lemos o seguinte:

Vivemos pela acção, isto é, pela vontade. Aos que não sabemos querer – sejamos génios ou mendigos – irmana-nos a impotência. De que me serve citar-me génio se resulto ajudante de guarda-livros? Quando Cesário Verde fez dizer ao médico que era, não o Sr. Verde empregado no comércio, mas o poeta Cesário Verde, usou de um daqueles verbalismos do orgulho inútil que suam o cheiro da vaidade. O que ele foi sempre, coitado, foi o Sr. Verde empregado no comércio. O poeta nasceu depois de ele morrer, porque foi depois de ele morrer que nasceu a apreciação do poeta. Agir, eis a inteligência verdadeira. Serei o que quiser. Mas tenho que querer o que for. O êxito está em ter êxito, e não em ter condições de êxito. Condições de palácio tem qualquer terra larga, mas onde estará o palácio se o não fizerem ali? (PESSOA, 1982, p. 85).

Uma das principais características do homem de gênio pessoano está na capacidade de ação, em colocar em prática o que sua inteligência lhe possibilita, buscando estabelecer um esforço para se demonstrar e ser reconhecido enquanto uma mente superior no meio em que habita. Nas palavras do próprio poeta, “o gênio (e essencialmente a poesia) é a expressão da emoção de modo a ser socialmente compreendida, isto é, a expressão *social* de uma emoção.”⁴⁴. A ação é a premissa do *super-Camões*, que deverá fazer uso de suas habilidades para realizar o equilíbrio entre a subjetividade e a objetividade. Da mesma forma, Bernardo Soares é definitivo em sua afirmação: “Agir, eis a inteligência verdadeira.”. Nesse contexto, apenas possuir as habilidades psíquicas da genialidade não torna o indivíduo genial. Para converter-se em gênio são necessárias a consciência plena de sua inteligência e a ação capaz de concretizar todas as potencialidades de uma mente superior. Constantemente Soares não se identifica com o homem de ação, observando que sua permanência como um ajudante de guarda-livros não condiz com seu intelecto.

Postura análoga podemos encontrar em um trecho da peça inacabada *A Morte do Príncipe*, em que Fernando Pessoa desenvolve o monólogo filosófico de um homem que parte em uma jornada interna, buscando o autoconhecimento:

⁴⁴ PESSOA, 2006, p.268.

[PRÍNCIPE] – Todo este universo é um livro em que cada um de nós é uma frase. Nenhum de nós, por si mesmo, faz mais que um pequeno sentido, ou uma parte de sentido; só no conjunto do que se diz se percebe o que cada um verdadeiramente quer dizer. Uns são frases que como se erguem do texto a determinar o sentido de todo um capítulo, ou de toda uma intenção, e a esses denominamos génios; [...] Isto que te estou dizendo é sem dúvida delírio, porque não sei por que te o digo; mas, porque o digo sem saber, é também sem dúvida verdade. (PESSOA, 1986).

Esta é a bela fala inicial da peça. Nela notamos a descrição, em êxtase, do mundo como algo a ser lido e interpretado. Em meio ao livro do universo, o gênio surge novamente como um sujeito de atitude, o elemento chave que determina a síntese do sentido do todo e, dessa forma, sua sensibilidade em perceber os movimentos da sociedade é posta em evidência⁴⁵. Em termos artísticos, podemos verificar um vínculo entre o discurso do príncipe e o equilíbrio entre subjetividade e objetividade mencionado por Pessoa como traço do *super-Camões*. Se cada indivíduo é uma frase dotada de pequeno sentido, e que apenas nas relações com outras frases, ou seja, em um diálogo entre subjetividades, realidades psíquicas e cognitivas distintas, é que alcançamos um sentido maior e mais completo, o gênio é capaz de absorver essa dinâmica sensivelmente, intelectualizá-la e devolvê-la em forma de objeto artístico⁴⁶.

Racionalizar o que é apreendido pelos sentidos corresponde à fração da objetividade na equação de equilíbrio necessário ao gênio pessoano, e não me refiro ao raciocínio duro e asséptico, mas ao raciocínio que se mistura com a imaginação, com as sensações, sem estabelecer polos distintos, existindo em liberdade e variação.

Esse aspecto chega a ser retomado por Fernando Pessoa enquanto índice de superioridade das inteligências produzidas por civilizações avançadas:

⁴⁵ Podemos encontrar ecos da fala inicial de *A Morte do Príncipe* no *Ultimatum*, texto atribuído ao heterônimo Álvaro de Campos e publicado em 1917 no primeiro número da revista *Portugal Futurista*. No trecho em que Campos elenca os tipos de preconceitos inseridos na sociedade pelo cristianismo, e que deveriam ser abolidos pelas civilizações avançadas, encontramos a seguinte passagem: “3. — Abolição do dogma do objectivismo pessoal. — A objectividade é uma média grosseira entre as subjectividades parciais. Se uma sociedade for composta, por ex., de cinco homens, a, b, c, d, e e, a «verdade» ou «objectividade» para essa sociedade será representada por a+b+c+d+e” (PESSOA, 1917).

⁴⁶ O estabelecimento do gênio, como proposto por Fernando Pessoa, nos remete à concepção de *artista* de Ezra Pound (1885 – 1972) – contemporâneo do poeta português – que nos diz que “os artistas são as antenas da raça” (POUND, 2006, p. 77).

Racionalidade, harmonia, objectividade: é esta a tripla manifestação, através da qual se define a Cultura Grega, essência da nossa civilização, por que essência da inteligência, ou parte superior, dela. Sempre que a nossa civilização tem contrariado o espírito de racionalidade, de harmonia e objectividade, a nossa civilização tem decaído. Decaiu em toda a parte onde a Inquisição, ou outra qualquer tirania semelhante, pôs peias ao pensamento individual. Libertou-se onde se estabeleceu a Reforma — não que o espírito dos

Reformadores fosse, de per si, mais tolerante que o dos católicos; mas a necessidade de livre exame abriu, mau grado seu, as portas à Razão. [...]É evidente que este racionalismo não pode existir sem um certo individualismo, isto é, sem uma certa liberdade do indivíduo para pensar e expor o que pensa. (PESSOA, 1980, p.31).

Novamente, a harmonia na civilização citada por Pessoa nesse excerto – retirado de um manuscrito não datado de seu espólio, e que versa sobre as bases políticas e sociais do que Fernando Pessoa chamava de *civilização europeia* – se estabelece entre a racionalidade, a objetividade e a liberdade dos indivíduos em expressar o que pensam, a partir de suas subjetividades. Assim como a liberdade do sentir e das formas de suas manifestações na arte são importantes para o estabelecimento do *sensacionismo* concebido por Pessoa e Sá-Carneiro, a liberdade e a variedade de pensamento demonstram-se como necessárias para o surgimento do homem de gênio pessoano. Por esta razão encontramos, no excerto, críticas a determinados aspectos do cristianismo, que para Pessoa foi um dos responsáveis pela decadência do pensamento europeu. Nesses termos, a imagem do tribunal eclesiástico da Inquisição enquanto uma ferramenta para combater toda e qualquer individualidade que disseminasse pontos de vista que se diferenciavam da doutrina Católica romana surge como uma forma de se exterminar a possibilidade de desenvolvimento de inteligências e, por conseguinte, de genialidades.

O mesmo raciocínio ocorre quando Pessoa analisa o impacto de determinadas teorias – que se julgavam científicas e encontraram adeptos entre os séculos XIX e XX – como a eugenia, que buscava, a partir da manipulação genética em substituição à seleção natural, criar humanos que apresentassem um determinado padrão de perfeição estética, biológica e mental. Em outro documento de autoria de Pessoa, ele faz a seguinte afirmação: “[...] a Eugénica, é uma ‘ciência’ errada. Tentando produzir só gente sã, ipso facto, atenta contra a sociedade, porque lhe

ataca as raízes do gênio [...].”⁴⁷. A variação natural entre os indivíduos – seja ela física, e principalmente psíquica – é extremamente relevante para o surgimento do homem de gênio pessoano, pois na visão de Pessoa o gênio é, em si, a própria variação, um “desvio da norma”⁴⁸, aquele que se eleva entre as frases que possuem pequenos sentidos, como dito na fala do Príncipe que citamos anteriormente. Como haver variedade e desvio se determinadas religiões e até mesmo a ciência buscam, em determinados meios, aplicar ao maior número possível de pessoas suas leituras da *normalidade*?

Ainda nas representações literárias construídas por Fernando Pessoa para expor e transformar em arte suas angústias e anseios intelectuais, há um volume considerável de prosa de ficção em que Pessoa se dedicou, com muito empenho, em explorar a temática da genialidade. Esses textos são contos policiais – todos incompletos –, gênero pelo qual o poeta demonstrou grande interesse e admiração. No que restou da biblioteca particular de Pessoa encontramos volumes como *Crime and Detection*, publicado em 1926 pela Oxford University Press e que se configurava enquanto uma coletânea de contos policiais dos autores mais consagrados no gênero até aquele momento, como Edgar Allan Poe (1809 – 1849), Arthur Conan Doyle (1859 – 1930) e Arthur Morrison (1863 – 1945). O gosto por este tipo de literatura, afirmava Pessoa, vinha desde muito cedo. Em suas palavras, o poeta dizia: “A primeira nutrição literária da minha meninice foi a que se encontrava em numerosos romances de mistério [...].”⁴⁹.

Porém, se na juventude o interesse de Pessoa pelas narrativas policiais era devotado ao mistério enquanto atmosfera, em sua fase adulta e de produção literária ativa o poeta estabeleceria outra relação com o gênero. O que o fascinou, realmente, foram os aspectos intelectuais do conto policial, todo o empenho racional do detetive – assim como a descrição desse processo – para a resolução do mistério. Para Pessoa não interessava saber apenas quem havia cometido o crime, mas sim os meios mentais pelos quais o detetive solucionou o caso⁵⁰. A genialidade

⁴⁷ PESSOA, 2006, p. 62.

⁴⁸ PESSOA, 2006, p. 63.

⁴⁹ PESSOA, 1996, p. 12.

⁵⁰ Há um ensaio de autoria de Fernando Pessoa, intitulado “História Policial”, em que o escritor estabelece suas regras para a construção ideal da literatura policial. Em determinada passagem do texto Pessoa conclui: “Se as ‘histórias policiais’ se chamassem ‘histórias de decifração’, esse título mais apropriado iria defini-las de um modo que o outro, mais vulgarizado, não consegue. Pois a

detetivesca é que está em jogo na literatura policial de Fernando Pessoa, que assumia a seguinte posição: “[...] uma história policial não é um veículo para o sentimento ou para a paixão; é uma obra fria, intelectual, causadora de um prazer meramente intelectual.”⁵¹. Não sem razão, Jerónimo Pizarro inseriu inúmeros trechos dos contos policiais escritos por Pessoa no segundo tomo de *Escritos sobre Génio e Loucura*. Dentre eles, um em particular expressa de forma clara o interesse do escritor em utilizar-se da narrativa para explorar as mais variadas formas de manifestação da genialidade. “O Caso Vargas” é um conto de enredo simples. Um homem – Carlos Vargas – aparece morto por tiro em uma azinhaga de Benfica. A princípio, os fatos apontam para um provável suicídio, mas o detetive Quaresma⁵², descrito pelo narrador como um indivíduo de inteligência admirável, acredita tratar-se, na realidade, de um assassinato. O texto, apesar de estar incompleto, encontra-se em estágio avançado de elaboração. Em oposição ao enredo simplório e que ocupa apenas algumas páginas iniciais, Pessoa dedica um longo trecho para demonstrar detidamente o intelecto e o raciocínio de Quaresma, suspendendo a narrativa quase completamente, transitando por reflexões de temas de interesse do autor, como a psicopatologia e suas concepções de gênio e louco. Em determinada passagem do conto encontramos a seguinte enumeração:

Temos, assim, quatro tipos mórbidos do homem: o primeiro, em que se exalta o sentido objetivo e o subjetivo correspondentemente se deprime; o segundo, em que se exalta o sentido subjetivo e o objetivo correspondentemente se deprime; o terceiro em que o sentido de relação se exalta; o quarto em que o sentido de relação se deprime. O primeiro, que é normal nos animais, em quem o sentido objetivo supera e muito o subjetivo, é, quase se dá no homem, o idiota ou o imbecil. O segundo é o louco, que é essencialmente a criatura cuja vida subjetiva se exalta a ponto de ele perder a noção objetiva das coisas. O terceiro é o homem de gênio; que o gênio, a meu ver, e por esse raciocínio, é a exaltação mórbida do sentido de relação, exaltação mórbida que tem o curioso efeito de produzir um excesso de equilíbrio, uma doença de lucidez só lucidez. O quarto, enfim, é o criminoso. O criminoso, direi então, é um idiota relacional. (PESSOA, 2012, p. 85).

história policial difere da simples história de mistério pelo facto de esta se basear no seu mistério e a policial na decifração do mistério.” (PESSOA, 2012, p.219)

⁵¹ PESSOA, 2012, p. 229.

⁵² Detetive criado por Fernando Pessoa e personagem principal de inúmeros de seus contos policiais escritos em língua portuguesa, Quaresma é uma versão do Dupin de Edgar Allan Poe (SOUSA, 1978, p.15). Assim como o personagem de Poe, Quaresma não é um detetive profissional, e sim amador, movido unicamente pelo prazer do raciocínio para solucionar crimes mais complexos.

Novamente, estamos lidando com a imagem do gênio enquanto indivíduo portador do equilíbrio entre objetividade e subjetividade, assim como Pessoa descreveu as características do gênio personificado pelo *super-Camões*. No entanto, nesse excerto há um dado importante a respeito da constituição da genialidade pessoana: ela é uma doença, uma “exaltação mórbida”. Baseados nesse mecanismo, podemos aproximar a genialidade e a loucura, visto que ambas recebem o status de “tipos mórbidos do homem”, são manifestações de uma enfermidade, logo, são anormalidades.

Mais importante do que o reconhecimento do gênio e do louco enquanto doenças, é a constatação de que, embora a loucura possa existir na ausência da genialidade, esta não se constrói sem a presença da loucura. Novamente em “O Caso Vargas”, o detetive Quaresma afirma: “O equilíbrio existe pela equivalência de duas tendências opostas”⁵³. Se o gênio é o equilíbrio, ele contém em si tanto a objetividade e a inteligência, quanto a subjetividade e, por conseguinte, a loucura, posto que esta é o subjetivo extremado. No texto introdutório de *Escritos sobre Gênio e Loucura*, Pizarro nos põe a par de um levantamento significativo acerca da presença das palavras *gênio* e *loucura* em alguns dos manuscritos encontrados no espólio de Pessoa:

A palavra gênio, no plural ou singular, em português ou em francês, surge em 27 dos títulos e indicações iniciais do conjunto 134-134B. A palavra loucura, pela sua parte, ocorre em 6 e sempre associada à palavra gênio. (PIZARRO, 2006, p. 13).

A existência da genialidade, da inteligência superior, atrelada a traços de loucura é recorrente na história das sociedades. Já em Platão, no segundo discurso de Sócrates em *Fedro*, há uma vinculação clara entre o estado de delírio e a sabedoria das profetisas do oráculo de Delfos. No discurso, a profecia, apresentada enquanto uma arte, uma forma de se atingir a mais alta sabedoria e inteligência, seria inspirada pelos deuses, que concedem a determinados indivíduos em transe uma loucura divina. Sócrates confirma, a respeito do dom da profecia, que ela é concedida aos homens para que estes alcancem a inteligência e o conhecimento⁵⁴.

⁵³ PESSOA, 2014, p. 91.

⁵⁴ PLATÃO, 2000, p.55.

O filósofo ainda complementa: “[...] a loucura inspirada pelos deuses é, por sua beleza, superior à sabedoria de que os homens são os autores!”⁵⁵.

Apesar da distância temporal que nos separa de Platão, o *sábio louco* enquanto figura ainda é constante no imaginário coletivo, provavelmente devido ao desvio da norma que estes indivíduos representam, seja com relação ao afastamento dos parâmetros de produção artística que eles adotam, ou aos múltiplos métodos de pesquisa nos mais diversos campos do conhecimento humano. Enquanto disserta sobre sua afirmação de que “os artistas são as antenas da raça”, Ezra Pound comenta:

O conceito de gênio como próximo da loucura foi cuidadosamente fomentado pelo complexo de inferioridade do público. [...] Antes de decidir se um homem é um louco ou um bom artista seria justo perguntar não somente se “ele está indevidamente excitado”, mas se “ele está vendo algo que nós não vemos”. (POUND, 2006, p. 78).

A visão que nos é apresentada por Pound encontra semelhanças em uma parcela da concepção que Fernando Pessoa elaborou sobre o gênio. O escritor português declara: “O gênio *sente* antes dos outros homens a direção de uma sociedade.”⁵⁶. Essa abordagem está relativamente próxima ao pensamento de que o gênio “está vendo algo que nós não vemos”, expressa no excerto de Pound. No entanto, a atenção dedicada por Pessoa ao desenvolvimento das ideias de genialidade e loucura busca estabelecer uma vinculação mais profunda entre os dois termos. Em seu pensamento, o *gênio louco* passa a ser mais do que um indivíduo que provoca estranheza no público devido ao seu comportamento e expressão heterodoxos. Para Pessoa, preocupado em definir a si próprio e a outros artistas que admirava, a loucura do gênio estava, de fato, relacionada a determinados aspectos de patologias psíquicas, e com isso não falamos apenas da loucura em si, mas também de toda a gama semântica de termos que a circula, como a melancolia, por exemplo. Esse posicionamento colocava Pessoa em diálogo direto com um dos temas mais efervescentes da investigação psicológica de fins do século XIX e início do XX: a busca pelas raízes da genialidade e da criatividade humana.

⁵⁵ PLATÃO, 2000, p.55.

⁵⁶ PESSOA, 2006, p.71.

Autores já citados anteriormente, como Max Nordau e Sigmund Freud, e que estão presentes nas leituras de Pessoa, elaboraram inúmeros estudos a respeito da expressão psicológica da genialidade e da criatividade. Os relatos em que artistas e cientistas são associados a comportamentos desequilibrados e fora do padrão não são recentes. Vincent Van Gogh (1853 – 1890) é frequentemente recordado por ter sofrido crises de desequilíbrio mental, chegando a ser diagnosticado com psicose grave. Isaac Newton (1642 – 1727), celebrado por suas contribuições para a física e a mecânica, também tornou-se conhecido por seus transtornos mentais e frequentes alterações extremas de humor. O dramaturgo Tennessee Williams (1911 – 1983) tinha frequentes crises de depressão. Especula-se, inclusive, que o escritor Edgar Allan Poe sofresse de transtorno bipolar. Os exemplos são quase intermináveis⁵⁷, e Fernando Pessoa, partindo de seu interesse pessoal pela relação entre loucura e criatividade, utilizou suas reflexões para basear parte substancial de sua obra literária.

Dentre as criações poéticas iniciais de Pessoa, um certo Alexander Search – criado na juventude do poeta e que produziu apenas poemas e outros textos em língua inglesa – talvez tenha sido o primeiro a elaborar de maneira mais complexa e franca a presença da loucura em seus versos. Essa característica de Search é ressaltada em um artigo intitulado “Fernando Pessoa e a loucura”, no qual o crítico alemão Georg Rudolf Lind (1926 – 1990) identifica alguns traços da loucura enquanto tema na poesia de Fernando Pessoa, assim como sua relevância para a criação de Alexander Search. Em seu texto, Lind expressa a opinião de que Search e os poemas a ele atribuídos, são exemplos de uma reação de incômodo ao que seria a essência do “fim-deséculo”. Essa essência apresentaria os seguintes traços: “predominância da inteligência sobre a vontade, incapacidade de agir, isolamento extremo dentro da sociedade, sofrimento pelas complicações do próprio

⁵⁷ O fascínio, por parte das ciências médicas que se dedicam aos aspectos psíquicos do homem, com relação aos ecos das psicopatologias na vida intelectual e artística não se deteve ao início do século XX. Ainda hoje, diversas universidades de renome dedicam-se ao estudo desse mecanismo. Em texto para a revista *Scientific American*, o médico alemão Ulrich Kraft relata inúmeros estudos, a partir da década de 1970, que acabaram por encontrar ligações muito intensas entre determinados transtornos psíquicos e indivíduos com forte propensão para as artes. Sobre o decorrer de um desses estudos, realizado por Nancy Andreasen da Universidade de Iowa, Kraft comenta: “[...]80% dos escritores relataram perturbações regulares do humor [...]Quarenta e três por cento dos artistas satisfaziam os critérios para o diagnóstico de uma ou outra forma de patologia maníaco-depressiva [...]Durante o estudo, dois escritores cometeram suicídio [...]A psiquiatra comprovou pela primeira vez e com métodos científicos que, por trás da suposta conexão entre criatividade elevada e psique enferma, haveria algo mais que o mero e surrado lugar-comum.” (KRAFT, 2004).

caráter, etc.”⁵⁸. Devemos notar que alguns desses pontos estão diretamente relacionados com algumas das características do homem de gênio pessoano que aqui já observamos. Se a genialidade é a representação do equilíbrio entre inteligência objetiva, subjetividade e a capacidade de ação, o espírito de fim-de-século de Alexander Search assume a decadência de todas essas práticas e o temor de que o extremo oposto do gênio assuma sua mente. Vejamos os seguintes versos do poema *Prayer*, de 1908:

Oh God, if Thou be'st anything
Hear this frail prayer that I fling
Like a flame leaping past control
From out the hell that is my soul:

Oh God, let me not fall insane!
[...]

Let me not be insane, my God,
Torture me in all ways beside,
But let me keep, otherwise trod
Under the foot of Time, and tried
In all the horrors that men know,
A little portion of the sense
Of things that full is normal men's.
Seclude me not completely, no,
From men in an unconscious woe. (PESSOA, 1995, p. 166)⁵⁹.

Estamos diante de um homem que teme, desesperadamente, perder o controle dos próprios pensamentos, do próprio destino e da capacidade de realizar ações por conta própria. A loucura, para Alexander Search, é algo a ser temido, e sua existência incontrolável, associada ao pessimismo e à melancolia, representa a degenerescência do homem de fim-de-século. Em outro poema, de nome *Bet it so!*, também de 1908, Search lamenta: “Of my thoughts I no longer am master,/ Ceasing is now all control./ My mind doth decay: take your pasture/ Ravings, ye worms of the soul!”⁶⁰.

⁵⁸ LIND, 1981, p.464.

⁵⁹ “Oh Deus, se Tu és algo/ Ouça esta frágil oração que eu lanço/ Como uma chama rodopiando sem controle/ Do inferno que é a minha alma:/ Oh Deus, não me deixe cair na insanidade!/ [...]Não me deixe ser insano, meu Deus,/ Tortura-me de todas as formas,/ Mas deixe-me manter/ Sob os pés do Tempo, e tentar,/ Em todos os horrores que os homens conhecem,/ Uma pequena porção de sentido/ Das coisas normais dos homens./ Não me afaste completamente, não,/ Dos homens em uma aflição inconsciente.” A tradução é minha.

⁶⁰ PESSOA, 1995, p.174. “De meus pensamentos não sou mais mestre/ Cessado está agora todo o controle./ Minha mente está em decadência/ Arrependimentos são os vermes da alma.”. A tradução é minha.

A presença de Alexander Search entre os *Escritos sobre génio e loucura* comprova sua inclinação aos assuntos existentes nos documentos ali apresentados. No segundo tomo do livro há um capítulo⁶¹ em que encontram-se as notas de leitura de Fernando Pessoa acerca do livro *Dégénérescence*, de Max Nordau. Em meio aos comentários, há diversas intervenções que são assinadas por Alexander Search, indicando que o poeta já dedicava a este pré-heterônimo o potencial de converter em poesia seus questionamentos mais íntimos e suas reflexões mais complexas. Em uma pequena nota biográfica, escrita por Fernando Pessoa sobre Search, é nítida a centralidade das questões psiquiátricas em sua obra. Nela lemos o seguinte.

Alexander Search.
Born June 13th. 1888, at Lisbon.
Task: all not the province of the others three.

1. "The Portuguese Regicide and the Political Situation in Portugal".
2. "The Philosophy of Rationalism".
3. "The Mental Disorder(s) of Jesus".
4. "Delirium". 5. "Agony". (PESSOA, 1990, p.148).

Não por acaso, Pessoa identificou a data de nascimento de Alexander Search em 13 de junho de 1888, a mesma dele próprio. Os interesses e os temas recorrentes na poesia de Search eram muito próximos dos escritos ortônimos. Os títulos numerados no excerto acima são de obras que seriam atribuídas ao pré-heterônimo e assinalam a importância que determinados tópicos psiquiátricos assumiram em sua produção. Teresa Rita Lopes, em *Pessoa por conhecer*⁶², chega a afirmar que haveria um ensaio no espólio de Pessoa sobre genialidade e loucura assinado por Alexander Search, no entanto, em sua introdução aos *Escritos sobre génio e loucura* Jerónimo Pizarro afirma que, apesar de todo o empenho dos pesquisadores, o ensaio não foi encontrado⁶³.

No desenvolvimento e amadurecimento do projeto heteronímico pessoano, podemos notar que Alexander Search foi uma significativa fonte de experiências para Pessoa desenvolver seus principais heterônimos posteriores. O crítico norteamericano Richard Zenith chega a considerar que com Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos, Pessoa conseguiu concretizar as ambições que

⁶¹ Capítulo XXI: Anexos.

⁶² PESSOA, 1990, p.103.

⁶³ PIZARRO, 2006, p.9.

Alexander Search buscava, porém nunca teve a maturidade para alcançar⁶⁴. De fato, podemos observar parecenças entre o pré-heterônimo e seus sucessores em certos aspectos, mas o verdadeiro herdeiro de Search, no que concerne a sua dedicação e expressão do tema da genialidade e da loucura, é Álvaro de Campos. Porém, se em seus poemas Search teme a presença da loucura, Campos demonstra-se quase resignado, afirmando: “Tenho a memória intensa e clara que é um dos característicos de certos tipos de loucura.”⁶⁵. Como visto anteriormente, Fernando Pessoa escolheu designar Campos nomeadamente como histérico, ou seja, portador de uma doença nervosa. Essa postura será definitiva para a formação da personalidade de Campos e de sua poesia.

Para melhor identificarmos as formas como a genialidade e a loucura se manifestam enquanto pontos centrais na obra de Álvaro de Campos, precisamos estabelecer, mais detidamente, os argumentos levantados pelo próprio Pessoa para designar o que é o gênio, o louco, e como eles se relacionam.

3.2 Gênio e Loucura: definições

O volume de documentos em que Fernando Pessoa pretende caracterizar e definir sua ideia de gênio, assim como o papel da loucura em suas funções psíquicas, é vasto e fragmentário. Da organização realizada por Pizarro, a parcela que mais irá nos interessar em nossa tentativa de marcar as principais definições de gênio e loucura feitas por Pessoa corresponde, principalmente – e não apenas – ao primeiro capítulo, identificado sob o título “Gênio, Loucura e Degenerescência”⁶⁶. Esse posicionamento se dá por ser exatamente nessas páginas que se encontram os materiais que demonstram o empenho autodidata do poeta em ensaiar uma sistematização de suas reflexões, todas baseadas em pensamentos que lhe eram próprios, assim como na leitura extremamente crítica que realizou dos livros que versavam sobre medicina psiquiátrica.

O traço fragmentário da maior parte desses textos impõe ao leitor um ritmo cuidadoso de interpretação, que lhe possibilite compreender as nuances entre as definições que Pessoa nos apresenta em diversos momentos, sobre genialidade e

⁶⁴ ZENITH, 2015, p.25.

⁶⁵ PESSOA, 1990, p.373.

⁶⁶ O primeiro capítulo de Escritos sobre gênio e loucura ainda é dividido em quatro partes, sendo elas: 1. Projectos; 2. Do gênio; 3. Da degenerescência; 4. Gênio e loucura.

loucura. Como será exposto a seguir, não é raro encontrarmos as mesmas formulações, a respeito de certos conceitos, repetidas vezes em documentos distintos. Em outros casos há escritos com frases inconclusas, tabelas e enumerações incompletas. Esse comportamento pode nos indicar que Fernando Pessoa pensou e repensou inúmeras vezes todas as suas definições, apresentando-as como esboços ou ideias em fase embrionária em algumas páginas soltas, e mais aprofundadas ao serem retomadas em momentos posteriores, demonstrando um amadurecimento do entendimento do autor.

Devido ao intenso esforço intelectual que realizava para desdobrar todas as formas possíveis de abordar a genialidade, encontramos algumas contradições entre os documentos. Em um fragmento escrito em língua inglesa Pessoa afirma: “Genius is not a neurosis; but it is accompanied by one”⁶⁷. Em outro fragmento, também em inglês, e sobre o mesmo assunto, o autor diz: “Genius is a neurosis”⁶⁸. Entre a postura de negar a classificação do gênio ser, *per se*, uma neurose – apesar de estar associada a uma – e afirmar que o gênio propriamente dito é uma neurose, há um percurso nem sempre claro ou linear, em que Pessoa reelaborou suas ideias. Por essa razão, nosso primeiro objetivo será o de apreciar entre os inúmeros documentos dos *Escritos sobre gênio e loucura*, aqueles em que há uma constância na definição da natureza, constituição e manifestação desses fenômenos psíquicos, assim como uma insistência em determinados traços que poderão ser observados na expressão literária do heterônimo Álvaro de Campos, seja em aproximação, ou mesmo em afastamento.

3.2.1 Mania of Doubt

Dos papéis registrados nas páginas iniciais da organização de Pizarro, um atributo da genialidade é persistentemente destacado por Fernando Pessoa:

Thesis – On the Nature of Genius.

Genius is a transformation, a form of the psychopathy of doubt. What are the general characteristics of men of genius? Deep thinking: a form of ps [ychopathy] of d [oubt].

In what is Ps [ychopathy] of D [oubt] different from Genius. (In the quality of the brain)

[...]

⁶⁷ PESSOA, 2006, p.56. “O gênio não é uma neurose; mas é acompanhado por uma.” A tradução é minha.

⁶⁸ PESSOA, 2006, p.128. “O gênio é uma neurose”. A tradução é minha.

Men of g [eniu]s' perpetual inquiry about causes and reasons of things.⁶⁹ (PESSOA, 2006, p.46).

No excerto encontra-se a referência a uma “psicopatia da dúvida” enquanto uma das formas da genialidade. Essa psicopatia, ou seja, um tipo de distúrbio mental, se manifesta como um constante questionamento, por parte do indivíduo, sobre os eventos que ocorrem no mundo ao seu redor. Adiante, noutro documento, Fernando Pessoa irá nomear definitivamente esta psicopatia como *Mania of Doubt* – uma perturbação, um costume quase nocivo. Em um dos primeiros apontamentos em que observamos a utilização deste termo Pessoa o relaciona diretamente ao préheterônimo Alexander Search⁷⁰, que possui no conjunto de sua poesia um texto intitulado “Mania of Doubt”, de 1907, traduzido por Luísa Freire:

Mania de Dúvida

Tudo para mim é um duvidar
Com a normalidade sempre em
cisão, E o seu incessante perguntar
Cansa meu coração.
As coisas são e parecem e o nada sustém
O segredo da vida que contém.

A presença de tudo sempre perguntando
Coisas de angústia premente, Em
terrível hesitação experimentando
A minha mente.
É falsa a verdade? Qual o seu aparentar
Já que tudo são sonhos e tudo é sonhar?

Perante o mistério vacila a vontade
Em luta dividida dentro do pensar,
E a Razão cede, qual cobarde,
No encontrar
Mais do que as coisas em si revelam ser,
Mas que elas, por si só, não deixam ver.
(PESSOA, 1999, p.117)

A grande angústia de Search, revelada pelo poema, está na insustentabilidade do mundo que o cerca, como se a realidade não se constituísse como algo sólido, mas

⁶⁹ “Tese – Sobre a natureza do gênio. O gênio é uma transformação, uma forma de psicopatia da dúvida. Quais são as características gerais do homem de gênio? Refletir intensamente: uma forma de psicopatia da dúvida. Em que a psicopatia da dúvida se diferencia do gênio? (Na qualidade do pensamento). [...] O homem de gênio sempre questiona sobre as causas e as razões das coisas.”. A tradução é minha.

⁷⁰ No documento em questão encontramos: “(Mania of doubt, by the bye, is a ‘hallucinatory intensity of intellectual perception’ (A [lexander] S [earch]).” (PESSOA, 2006, p.48).

flutuante e incerto, com a dúvida constantemente questionando-o sobre a verdade e a sustentabilidade das coisas. O sonho é outro elemento importante para a compreensão da dúvida constante, posto que está no campo do ilusório e do devaneio, podendo se caracterizar como algo que simula a realidade, mas que se desfaz ao menor toque. Com esses versos, Search manifesta ostensivamente uma qualidade que será retomada pela poesia de Álvaro de Campos de maneira possivelmente mais refinada. Assim como em Search, Campos utilizará a dúvida para inquirir a realidade objetiva, mas, dando um passo adiante:

Quando olho para mim não me percebo.
Tenho tanto a mania de sentir
Que me extravio às vezes ao sair
Das próprias sensações que eu recebo.

O ar que respiro, este licor que bebo
Pertencem ao meu modo de existir,
E eu nunca sei como hei-de concluir
As sensações que a meu pesar concebo.

Nem nunca, propriamente, reparei
Se na verdade sinto o que sinto. Eu
Serei tal qual pareço em mim? Serei

Tal qual me julgo verdadeiramente?
Mesmo ante às sensações sou um pouco ateu,
Nem sei bem se sou eu quem em mim sente.

Lisboa, (uns seis a sete meses antes do Opiário) Agosto 1913
(PESSOA, 2012, p.56)

Nota-se, principalmente através dos dois tercetos, que a *Mania of Doubt* de Álvaro de Campos se exterioriza a partir da frequente desconfiança que ele possui com relação à experiência da realidade que seus sentidos lhe proporcionam, duvidando, inclusive, se seria ele mesmo o *eu* psíquico responsável por todas as sensações que lhe são sugeridas. Se com Alberto Caeiro Pessoa nos apresenta um homem um pouco menos conturbado em sua relação com os sentidos⁷¹ e o mundo,

⁷¹ Trecho do poema XLI, do *Guardador de Rebanhos*: “Ah!, os sentidos, os doentes que vêem e ouvem!/ Fôssemos nós como devíamos ser/ E não haveria em nós necessidade de ilusão.../ Bastar-nos-ia sentir com clareza e vida/ E nem repararmos para que há sentidos...” (PESSOA, 1993, p.64). Mas até mesmo com Caeiro podemos nos indagar até que ponto essa sua tranquilidade é real ou fingimento.

Campos é uma interrogação constante: “Quem somos nós? Navios que passam um pelo outro na noite”⁷².

É válido salientar que o espaço urbano também estimulou a *Mania of Doubt* de Campos. Em meio ao cenário de desenvolvimento da cidade, que parece sempre apontar para o futuro, com certezas absolutas de seus progressos, o poeta parece sempre questionar esse caminho, não apenas com interrogações, mas utilizando sua própria ironia ácida: “Eh-lá grandes desastres de comboios! [...] Que importa tudo isto, mas que importa tudo isto/ Ao fúlgido e rubro ruído contemporâneo,/ Ao ruído criel e delicioso da civilização de hoje?”⁷³. É a partir de sua suposta adesão ao urbano que Campos sempre indaga sobre o sucesso desse investimento, como se seu mergulho na modernidade o conduzisse a um caminho cada vez mais intensificado no descompasso entre o querer e o ser. O impasse entre o passado e o presente, que provoca o questionamento do poeta quanto às escolhas que fez na vida, estimulado em Campos por sua inserção na cidade, torna-se cada vez mais presente nas fases finais de sua obra. Mais adiante retomaremos esse dado de maneira mais detida. Por agora, retomemos nosso caminho.

Além de conduzir a dúvida e a incerteza enquanto aspectos da genialidade, Pessoa procurou estender o conceito e identificar esses sinais em seus pares, outros escritores. Os autores a que recorre nesses escritos são Lord Byron (1788 – 1824), John Keats (1795 – 1821) e Edgar Allan Poe. Sobre os dois primeiros Pessoa diz:

When Lord Byron says: “I *have* thought etc.”. When Keats speaks of “deep or of lofty thinkings”. When poets on poets speak of pondering what do they mean? Obviously they not mean reasoning. That is at once clear. They mean then either of 2 things: that these poets ponder on things on which the more normal mind does not ponder, or that they ponder on things on which common men think, but in a manner more profound. Or they may do these at the same time. In one there is extent (quantity) in the other there is depth (quality) of ponderation. (PESSOA, 2006, p.48).⁷⁴

⁷² PESSOA, 2012, p.423.

⁷³ PESSOA, 2012, p. 84- 85.

⁷⁴ “Quando Lorde Byron diz: ‘Eu venho pensando etc’. Quando Keats fala de ‘pensamentos profundos e elevados’. Quando poetas, sobre poetas, falam ponderando o que isso significa? Obviamente, eles não querem dizer raciocinando. Isso é muito claro. Eles querem dizer, possivelmente, uma dessas duas coisas: que os poetas ponderam e pensam sobre coisas que mentes normais não ponderam, ou que eles ponderam e pensam sobre coisas que os homens comuns pensam, mas de maneira mais profunda. Ou eles podem dizer as duas ao mesmo tempo.

Quando Pessoa enumera as duas possíveis explicações para a utilização, por parte de Byron e Keats, de expressões como “pensamentos elevados” em seus textos, ele estabelece um aprofundamento da definição de *Mania of Doubt*. Com o excerto acima reproduzido é suposto que não baste a um indivíduo ter qualquer tipo de questionamento para ser considerado gênio ou portador da psicopatia da dúvida. Há limites que diferenciam os questionamentos do homem que chamaremos de “comum” e o homem de gênio pessoano. O primeiro item mencionado por Pessoa comenta que os poetas ponderam sobre assuntos que mentes “normais” não ponderariam. Levando em consideração a produção dos autores citados, e do próprio Pessoa, poderíamos elencar entre esses assuntos a concepção de beleza, de arte, o fazer artístico, a relação entre sentimento e literatura. Mesmo a reflexão aqui presente, sobre os diferentes tipos de questionamentos existentes, configura-se um assunto não corriqueiro. A dúvida sobre a dúvida seria o ápice da *Mania of Doubt*.

O segundo item referido por Pessoa é a afirmação de que o que diferencia as dúvidas dos poetas geniais e as do homem “comum” não é o tipo de assunto que aqueles questionam, como proposto no primeiro item, e sim o modo, a profundidade e a qualidade com que o homem de gênio irá refletir sobre suas dúvidas em comparação ao homem mediano. Por fim, Pessoa conclui que as duas possibilidades (quantidade e qualidade) podem existir isoladamente ou em conjunto na mente genial.

Cabe aqui uma breve digressão a respeito do que Fernando Pessoa desenvolve sobre a conexão da obra de Edgar Allan Poe com a *Mania of Doubt*. No documento em questão, Pessoa se refere ao conto “Berenice”, publicado originalmente em 1835⁷⁵. Nessa narrativa, Poe constrói um dos personagens centrais, nomeado Egeu, como um homem que possui a tendência de se ver, nos momentos mais inoportunos, intensamente focado em um pensamento, por mais banal que fosse. O próprio personagem identifica esse seu traço como uma enfermidade psíquica,

Em uma há extensão (quantidade) e na outra há profundidade (qualidade) de ponderação.” A tradução é minha.

⁷⁵ PESSOA, 2006, p.50.

classificandose como monomaniaco⁷⁶. Egeu ainda complementa seu autodiagnóstico:

Contudo, evitemos mal-entendidos. – A excessiva, grave e mórbida atenção assim despertada pelos objetos por sua própria natureza triviais não deve ser confundida em caráter com a propensão a rumações comum em toda a humanidade, e às quais mais particularmente se abandonam pessoas de imaginação ardente. [...] Poucas deduções, se é que alguma, eram feitas; [...] Numa palavra, as faculdades da mente mais particularmente exercidas eram, em mim, como disse antes, as *atentivas*, ao passo que, para aquele que costuma sonhar acordado, são as *especulativas*. (POE, 2012, p.194).

Há uma considerável semelhança entre o comportamento de Egeu e a segunda hipótese formulada por Pessoa sobre os tipos de questionamento e reflexões do gênio: questionar e ponderar sobre objetos que todos os homens pensam, porém de modo mais profundo e intenso. Esse é exatamente o atributo que Pessoa destacará no personagem de Poe: “Egeu attention to small things is really the death of normal attention.”⁷⁷ – “A atenção de Egeu para as pequenas coisas é realmente a morte da atenção normal”⁷⁸. No entanto há uma diferença fulcral entre o personagem Egeu e o homem de gênio pessoano, e que irá distinguir a *Mania of Doubt* enquanto simples estado de loucura da *Mania of Doubt* associada ao gênio. Como o próprio narrador de Poe nos revelou na passagem anterior a respeito de suas profundas meditações, “Poucas deduções, se é que alguma, eram feitas[...]”. Sendo assim, poderíamos classificar Egeu naturalmente como um monomaniaco, um indivíduo que carrega uma forma de loucura baseada na obcecação vazia, pouco dotada de razão e reflexão de fato, em outras palavras, o extremo oposto da psicopatia da dúvida presente no gênio.

Fernando Pessoa elabora:

Points of resemblance between genius and mania of doubt: [...] M [ania] of D [oubt] is accompanied by troubles of the will, hesitancy, indecision. Many men of genius are hesitating and undecided. [...]

⁷⁶ POE, 2012, p.193.

⁷⁷ PESSOA, 2006, p.50.

⁷⁸ A tradução é minha.

(DISSEMBLANCE: The M [ania] of D [oubt] does not attempt to solve the problems the man of genius does.). (PESSOA, 2006, p.51)⁷⁹

A *Mania of Doubt* vinculada ao gênio pessoano precisa, necessariamente, vir seguida de uma resolução dos problemas. Essa prática é análoga a outro traço da genialidade, e que abordamos anteriormente: o gênio é um homem de ação. Além de questionar-se sobre assuntos variados e de maneira intensa e profunda, uma conclusão precisa surgir, afinal, a psicopatia não pode assumir o controle, pois se isso ocorrer o indivíduo será apenas um louco. A loucura precisa ser controlada, levada ao ponto de a razão poder se beneficiar de sua anormalidade para buscar respostas nem sempre óbvias. Nesse sentido, se retomarmos a última estrofe do poema “Mania de Dúvida”⁸⁰, Alexander Search perde o controle e entra nos domínios da loucura. O mesmo não ocorre com Álvaro de Campos, como pode ser observado nos seguintes versos, pertencentes ao poema “Bicarbonato de Soda”, datado de 1930:

Mas que é que me falta, que o sinto faltar-me no estômago e na
[circulação do sangue?
Que atordoamento vazio me esfalfa no cérebro?
Devo tomar qualquer coisa ou suicidar-me?

Não: vou existir. Arre! Vou existir.
E-xis-tir...
E – xis – tir ...
(PESSOA, 2012, p.365)

Por mais frágil que a solução de Álvaro de Campos possa parecer, ainda assim ele emerge de seus devaneios, de suas hesitações, de suas indecisões, – identificadas também como atributos da *Mania of Doubt*, como verificado anteriormente – não se deixando controlar pela loucura.

3.2.2 O inadaptado

⁷⁹ “Semelhanças entre o gênio e a mania de dúvida: [...] A mania de dúvida vem acompanhado por problemas de desejo, hesitação, indecisão. Muitos homens de gênio são hesitantes e indecisos. (Diferença: a mania de dúvida não tenta resolver os problemas, o homem de gênio sim).” A tradução é minha.

⁸⁰ “Perante o mistério vacila a vontade/ Em luta dividida dentro do pensar,/ E a Razão cede, qual cobarde,/ No encontrar/ Mais do que as coisas em si revelam ser,/ Mas que elas, por si só, não deixam ver.” (PESSOA, 1999, p.117).

Não é desprezível o número de vezes em que Fernando Pessoa destaca, em seus escritos, o gênio e sua inadaptabilidade ao meio social. A colocação pode ser óbvia, pois até o momento, todos as linhas de força que elencamos como sendo pertencentes à genialidade apontam para um indivíduo que não age, não sente e não pensa como um homem padrão, independente de qual seja esse padrão através dos anos e lugares. Afirmações como “o homem de gênio é, por definição e natureza, um desvio da norma”⁸¹ e “o gênio é anormal”⁸², nos remetem a um incessante descompasso entre o interior – a mente e os sentimentos do gênio – e o exterior – o meio. A realidade experienciada pela maioria das pessoas não corresponde ao desejo de realidade e existência intelectual do gênio. Devemos concordar que todos, geniais ou não, possuímos nossas angústias, sofrimentos e descompassos em relação ao meio em que habitamos, mas no homem de gênio pessoano a intensidade da inadaptação é proporcional ao nível de profundidade de seu pensamento.

Quando Pessoa reconhece que o gênio “é um inadaptado ao meio”⁸³, possui em seu horizonte de definição dois pontos de apoio. O primeiro está fundamentado em uma falta de capacidade do gênio em se adequar às questões práticas do cotidiano:

O homem de gênio, na proporção em que é competentemente um creador, é incompetente para todas as actividades sociaes que não envolvem criação. Deve sel-o, pelo menos, para que prove que é um creador competente [...] De sorte que o homem de gênio, na proporção em que nasce competente para o seu mistér creador, é inadaptado a uma grande serie de cousas na vida social. (PESSOA, 2006, p. 73)

E em outros escritos, sendo mais preciso nos tipos de inadaptação:

Inadaptation. He (the man of genius) has strange timidities, unaccountable dislikes, grotesque fears, extraordinary woes vis-à-vis of the material universe. Business, society, sport, all these frighten the degenerate. (PESSOA, 2006, p.92)⁸⁴

⁸¹ PESSOA, 2006, p.63.

⁸² PESSOA 2006, p.67.

⁸³ PESSOA, 2006, p.63.

⁸⁴ “Inadaptação: Ele (o homem de gênio) tem uma estranha timidez, desgostos incompreensíveis, medos grotescos, aflições extraordinárias diante do mundo. Negócios, sociedades, esporte, tudo isso assusta o degenerado.” A tradução é minha.

Uma vez que já identificamos o gênio enquanto um homem de ação, sua inadaptação ao meio social e a desejável dedicação de seu potencial nas atividades de criação e concretização de sua genialidade são compreensíveis. Toda a atenção do gênio deve estar voltada para a excelência de sua obra, e os elementos da vida prática que não estão diretamente relacionados ao seu trabalho – como os esportes e os negócios citados na passagem acima transcrita – podem nublar a reflexão.⁸⁵

Apesar de não se constituir enquanto regra, certamente a imagem do gênio literário que se abstém de frequentar determinados ambientes e atividades por não conseguir se adaptar aos seus tratamentos e regras é recorrente. Emily Dickinson (1830 – 1886) passou os últimos vinte anos de sua vida sem sair de casa. Marcel Proust (1871 – 1922) permaneceu em seu quarto durante os três últimos anos de vida, supostamente escrevendo uma peça. No Brasil, dois nomes consagrados são lembrados por sua reclusão: Dalton Trevisan, Rubem Fonseca. Independente dos motivos de seu isolamento – falta de trato social, doença, antissociabilidade – o fato é que, para muitos desses autores, o isolamento provocado por algum tipo de inadaptação proporciona uma maior atenção ao processo de criação literária. Mesmo Fernando Pessoa – apesar de circular com certa frequência pelas ruas e cafés de Lisboa, e termos diversos registros fotográficos disso – abriu mão de aspectos da vida social e pessoal comuns na vida da maioria dos indivíduos para dedicar-se aos seus escritos com mais atenção. Não podemos nos esquecer da carta de 29 de novembro de 1920, que Pessoa destinou à sua única namorada oficialmente reconhecida, Ofélia Queiroz

(1900 – 1991), na qual disse: “O amor passou [...] O meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ofelinha nem sabe, e está subordinado cada vez mais à obediência a Mestres que não permitem e não perdoam.”⁸⁶.

A dificuldade de adaptação do heterônimo Álvaro de Campos ao mundo e ao meio social em que transita é um de seus predicados mais reconhecidos, no entanto, o que deve ser observado é que esse não é apenas um traço de sua

⁸⁵ Sob esse aspecto, Fernando Pessoa registra uma crítica ao comportamento de Oscar Wilde (1854 – 1900): “Este homem, ao mesmo tempo em que era um literato, dedicava-se à cultura da conversação e de todas as complexas futilidades que o mero convívio envolve. Na proporção em que se aperfeiçoava neste último exercício de inteligência, fatalmente perdia de mão a sua competência no outro. [...] O resultado qual foi? Foi que a obra peccou sempre por uma extraordinária imperfeição nas qualidades que exigem uma concentração profissional – nas qualidades de construção, de meditação, de desenvolvimento.” (PESSOA, 2006, p.73).

⁸⁶ PESSOA, 2013, p.200.

personalidade que o contrapõe ao mestre Alberto Caeiro, mas sim, está intimamente relacionado com um projeto intelectual maior de Fernando Pessoa, e sobre o qual estamos aqui expondo: refletir sobre os aspectos da genialidade e da loucura, ao mesmo tempo em que essas reflexões servem de fonte de alimentação para sua produção literária.

Campos manifesta de maneira veemente sua aversão e não entendimento a respeito da necessidade dos pactos sociais vigentes em seu ambiente de circulação, como é explicitado na ironia carregada do “Poema em Linha recta”⁸⁷, e na seguinte estrofe de “Lisbon Revisited” (1923):

Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?
Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?
Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
Assim, como sou, tenham paciência!
Vão para o diabo sem mim,
Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
Para que havemos de ir juntos? (PESSOA, 2012, p.242-243)

O segundo ponto de apoio no qual Pessoa sustenta a identidade do gênio enquanto um inadaptado pode ser visto como resultado de um processo de aprofundamento do que se observou no primeiro ponto. O descompasso entre a mente superior e a sociedade que o rodeia alcança tal magnitude que o indivíduo passa a não sentir-se pertencente ao lugar, sendo um eterno forasteiro. Essa reação salta aos olhos já no

“Opiário”, poema sobre o qual Pessoa afirma estarem assentes todas as tendências temáticas de Álvaro de Campos⁸⁸. Lemos, nas duas primeiras estrofes:

É antes do ópio que a minh'alma é doente.
Sentir a vida convalesce e estiola
E eu vou buscar ao ópio que consola
Um Oriente ao oriente do Oriente.

Esta vida de bordo há-de matar-me.
São dias só de febre na cabeça
E, por mais que procure até que adoeça,
Já não encontro a mola para adaptar-me. (PESSOA, 2012, p.59)

⁸⁷ “[...] Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,/ Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,/ Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas, [...]” (PESSOA, 2012, p.234)

⁸⁸ PESSOA, 2006, p.462.

Nesses versos, encontramos a confluência da *Mania of Doubt* (“E, por mais que procure até que adoeça”) e da inadaptação. A busca pelo Oriente, ou seja, o extremo do caráter exótico, naquele momento, representa para Campos a procura pelo diferente, aquilo que possa torná-lo apto para a existência em outras paragens, visto que, no lugar presente, a adaptação é impossível. Por esse motivo Álvaro de Campos é um heterônimo que está sempre em trânsito, tentando encontrar o seu lugar no mundo, seja viajando dentro de si, ou de passagem por inúmeros lugares, como

Lisboa, Londres, Glasgow e o Canal de Suez, onde estaria quando da escrita do “Opiário”. Mas apesar das tentativas de adaptação, Campos parece não encontrar sua “mola” em lugar algum: “[...] Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo –,/ Transeunte inútil de ti e de mim,/ Estrangeiro aqui como em toda a parte [...]”⁸⁹.

Aqui novamente a cidade demonstra sua importância na obra de Campos. Pois o poeta da civilização, do progresso e da modernidade demonstra sua inadaptabilidade até mesmo em meio a esse ambiente que julgamos ser tão característico de sua formação:

E eu, que amo a civilização moderna, eu que beijo com a alma as
[máquinas,
Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro,
Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só veleiros e barcos
de
[madeira,
De não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos mares!
(PESSOA, 2012, p. 108).

3.2.3 Loucura: o que há de louco no gênio?

Para entendermos como a loucura se insere nas considerações sobre a genialidade elaboradas por Fernando Pessoa precisamos esclarecer, em primeiro lugar, um posicionamento explícito do poeta: o verdadeiro gênio não é um louco, mas possui elementos constituintes e semelhanças com determinados estados de loucura.

Inicialmente, isso se demonstra na afirmação, já exposta, de que o gênio é o resultado de um equilíbrio entre objetividade e subjetividade. Ora, se pensarmos no

⁸⁹ PESSOA, 2012, p.270.

louco pleno como uma elevação da subjetividade e um descontrole dos sentimentos e dos pensamentos, isso se configurará como um comportamento extremo, logo, nada haverá nele de equilibrado. Sendo assim, sob que aspectos Pessoa aproximou a genialidade e a loucura, de modo a fazer esta operar em equilíbrio para o surgimento daquela?

A percepção da loucura e da genialidade enquanto desvios é extremamente relevante. Em um de seus apontamentos, Pessoa diz: “[...]O homem de génio é um semi-louco. Nem é necessariamente o homem de génio um semi-louco *chronico*. Pode não o ser. Pode ir ter à loucura; à normalidade é que não. [...]”⁹⁰. O distanciamento dos padrões de normalidade é, pelo senso comum e científico, a essência da loucura. O mesmo ocorre com a genialidade pessoana, a partir do que se desenvolveu sobre os traços de sua inadaptação e da *Mania of Doubt*. Evidentemente, a diferença entre o desvio do louco e o desvio do gênio está em sua natureza. Enquanto o vínculo entre o interior do louco e o mundo se rompe, e há poucas chances de ser reestabelecido, o gênio busca fazer desta inadaptação e desvio uma maneira de criar um diálogo entre os dois polos, afinal, o gênio é um homem de ação e, acima de tudo, “é um inadaptado que cria”⁹¹. Ainda assim, a imagem do louco enquanto um elemento desviante agressivo foi intensamente utilizada, tanto por Fernando Pessoa, quanto pelos seus companheiros da Geração de *Orpheu*.

Do conjunto dos anseios artísticos da Geração de *Orpheu* – que, como se sabe, a historiografia associa à introdução do movimento modernista nas artes portuguesas a partir da publicação da revista *Orpheu* em 1915 – o desejo pela criação de uma obra original, que escandalizasse e incomodasse o público burguês, e que se diferenciasse de tudo o que já se havia feito em Portugal até aquele momento, foi um dos mais intensamente explorados pelos artistas da referida geração, inspirados pelos ares de alguns movimentos de vanguarda da Europa, principalmente o Futurismo. A busca pela “novidade” foi, também, uma das preocupações postas por Pessoa em Álvaro de Campos, que exclamava para os seus leitores do “Ultimatum”, publicado pela revista Portugal Futurista, em 1917:

⁹⁰ PESSOA, 2006, p.130.

⁹¹ PESSOA, 2006, p.63.

A Europa tem sede de que se crie, tem fome de Futuro! [...] A Europa quer a Inteligência Nova que seja a Forma da sua Mateira caótica! Quer a Vontade Nova que faça um Edifício com as pedras-ao-acaso do que é hoje a Vida! [...]O que aí está a apodrecer a Vida, quando muito é estrume para o Futuro! O que aí está não pode durar, porque não é nada! Eu, da Raça dos Navegadores, afirmo que não pode durar! Eu, da Raça dos Descobridores, desprezo o que seja menos que descobrir um Novo Mundo! (PESSOA, 1981, p.30)

No entanto, apesar do interesse expresso por Pessoa em seus manuscritos pelo estudo da loucura, o que estabeleceu a ligação entre esse tipo de desvio ao movimento modernista português foi reação daqueles a quem se dirigiam as críticas – os responsáveis pela arte “estável” e elitista. Não foram poucas as vezes em que jornais portugueses, como *A Capital* e *Diário do Porto*, se referiram aos membros da geração de *Orpheu* e sua produção com termos pejorativos como “Rilhafolescamente”⁹², “Os poetas do Orpheu e os alienistas” e “Literatura de manicômio”⁹³, no intuito de diminuir e menosprezar o trabalho da nova geração. A reação de Fernando Pessoa e seus companheiros órficos diante desse cenário foi a de assumir o rótulo de “loucos” e passar a utilizar a loucura enquanto desvio da norma para marcar a diferença entre eles e o grupo de artistas consagrados e elitistas.

No segundo número da revista *Orpheu*, lançado em 28 de junho de 1915, além da participação de Santa-Rita Pintor – tido como um dos primeiros pintores modernistas de Portugal, de verve assumidamente futurista –, a colaboração do também pintor e poeta Ângelo de Lima (1872 – 1921) talvez tenha sido uma das mais controversas. Lima foi clinicamente diagnosticado como louco. Em 1894 foi internado no Hospital Conde de Ferreira com o diagnóstico de “delírio de perseguição”, e em 1901 foi internado no Hospital de Rilhafoles, o mesmo a que os jornais haviam referenciado ao fazerem troça com o primeiro número de *Orpheu*.

Nessas circunstâncias, se a loucura era o rótulo a ser oferecido para aqueles que se opusessem ao *status quo* – ou seja, para aqueles que representavam o desvio da norma – da arte portuguesa do período, os jovens artistas do movimento modernista estavam dispostos a assumi-lo para reafirmar suas diferenças. Almada

⁹² O termo faz referência a Rilhafoles o primeiro hospital psiquiátrico de Portugal (SANTOS, 2011, p.70).

⁹³ GALHOZ, 1958, p. XVII.

Negreiros partiu desse preceito para a construção do poema “Reconhecimento à loucura”, no qual proclamou:

Tu Só, loucura, és capaz de transformar
o mundo tantas vezes quantas sejam as necessárias para olhos
individuais.
Só tu és capaz de fazer que tenham razão
tantas razões que hão-de viver juntas.
Tudo, excepto tu, é rotina peganhenta.
Só tu tens asas para dar
a quem tasvier buscar. (NEGREIROS, 1985, p.250)

De acordo com Negreiros – e seguramente também Fernando Pessoa e os demais integrantes do movimento modernista português – o que não propõe um novo olhar para o mundo e para a arte, é “rotina peganhenta”. A crítica também se fez presente, em outro momento, na obra de Mário de Sá-Carneiro, especificamente na novela *Loucura*, publicada em 1912. Ao fim do quinto capítulo, lemos: “[...] um número reduzido de indivíduos vê os objectos com outros olhos, chama-lhes outros nomes, pensa de maneira diferente, encara a vida de modo diverso. Como estão em minoria... são doidos...[...]”⁹⁴.

Mas, como bons críticos e pensadores que foram, os artistas da Geração de *Orpheu* não permaneceram na utilização da loucura como simples contraponto, desenvolvendo, a partir do enaltecimento dos múltiplos olhares, um aprofundamento em suas veredas. Os temas desdobrados pela ideia de loucura no modernismo em Portugal acabaram por impulsionar o compromisso, já verificado no movimento modernista como um todo, do “exame cerrado de si mesmo”, assim como foi expresso por Peter Gay (1923 – 2015)⁹⁵. Esse exame implica em uma imersão do

⁹⁴ SÁ-CARNEIRO, 2013, p.43.

⁹⁵ Sobre o “exame cerrado de si mesmo”, muito pertinente para nossa compreensão da “loucura” no modernismo português, assim como do Modernismo enquanto movimento global, Peter Gay levanta seu argumento da seguinte maneira: “A importância central do segundo critério do modernismo, o compromisso com o princípio de um exame cerrado de si mesmo, que acarreta uma exploração do eu, tinha raízes muito mais profundas do que o não-convencionalismo. Os segredos da natureza humana haviam sido perseguidos durante séculos por pensadores introspectivos como Platão e Santo Agostinho, Montaigne e Shakespeare, Pascal e Rousseau. Em sua vigorosa defesa da autonomia humana, Denis Diderot e Immanuel Kant, escrevendo na fase madura do Iluminismo, podem ser considerados protomodernistas. Os modernistas, portanto, tinham ancestrais ilustres. Para eles, o autoexame ou o exame de seus temas se tornou essencial para os empreendimentos pouco ortodoxos a que estavam se dedicando. A partir dos anos 1840, e com uma ousadia cada vez maior nas décadas seguintes - estou escalando Charles Baudelaire, preferivelmente a todos os outros heréticos, como o primeiro herói do modernismo -, os poetas, no desprezo pela poesia tradicional ou por temas respeitáveis, passaram a experimentar as possibilidades de expressão da linguagem, criando novidades herméticas.” (GAY, 2009, p.21). A aproximação que aponto entre o

sujeito no próprio *eu*, ou seja, em sua subjetividade. O louco é um representante da subjetividade extrema, e por ter sua mente pautada em uma lógica própria e ímpar, a introspecção de qualquer mentalidade tida como “doida”, enquanto desviante, tornou-se um importante mecanismo de autoconhecimento, tanto do artista em si e de sua apreensão do mundo exterior, quanto da fundamentação de suas criações. Como foi bem observado pela pesquisadora Patrícia da Silva Cardoso no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*, sobre o protagonismo que a loucura assumiu para Fernando Pessoa e seus companheiros de movimento:

Tal posição de destaque explica-se por esse ser um elemento que extrapola os limites do interesse artístico e serviu de baliza para a definição da sensibilidade moderna, cuja marca é o desajustamento do sujeito a uma realidade que ele aos poucos percebe como constritora. No campo da criação artística, a loucura servirá para intensificar o mergulho na subjetividade e marcar a recusa a um real percebido como objetividade pura, minando a solidez de conceitos como o de realidade, de identidade e de normalidade. (CARDOSO, 2010, p. 419).

Novamente, não estamos distantes da *Mania of Doubt* do soneto de Álvaro de Campos ao qual já nos referimos. Uma das consequências da utilização da loucura como meio de contestação do que se concebe como normalidade e realidade – o que já se configura propriamente enquanto dúvida – é a intensificação da desconfiança do indivíduo em seus sentidos, tornando o mundo exterior um terreno movediço e repleto de incertezas: “Nem sei se sou eu que em mim sente.”⁹⁶.

O mergulho de Fernando Pessoa em sua paisagem interior não apenas provocou uma contestação da realidade e da normalidade, mas também o auxiliou na construção de sua heteronímia, criando múltiplos indivíduos, cada um com sua própria concepção de realidade e suas particularidades em seu convívio com o universo dos sentidos e, por isso mesmo, cada um com seus motivos, indagações, (in)certezas e, na medida do possível, realizando os próprios mergulhos introspectivos.

movimento modernista português e a concepção de Peter Gay aqui apresentada advém da leitura do projeto de pesquisa com o qual obtive contato em 2013, intitulado “Eu próprio – o outro: a inscrição de Portugal na modernidade através da literatura de Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa”, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Patrícia da Silva Cardoso e registrado sob o número BANPESQ/THALES: 2010024363 (CARDOSO, p.7).

⁹⁶ PESSOA, 2012, p.56.

3.2.4 Biologia e representação literária I: histeria

Não podemos ignorar o peso que determinados aspectos biológicos da loucura estudados no início do século XX tiveram sobre o pensamento filosófico e literário de Fernando Pessoa. No que concerne aos elementos médicos, essa afirmação não possui o mesmo teor, caso fosse feita em relação a Ângelo de Lima. Ao contrário do companheiro de publicação, Pessoa jamais foi clinicamente diagnosticado com algum tipo de patologia psíquica. Toda a mitologia que se criou no entorno do Poeta sobre sua situação mental é fruto de um autodiagnóstico⁹⁷, dispersado em cartas e textos reflexivos nos quais Pessoa pareceu levar a sério os sinais que julgava observar no próprio comportamento, vinculando-os ao conteúdo dos livros da área da psiquiatria e da criminologia. A projeção dessa cisma em sua obra se mostrou pela manifestação daquilo que seria um traço efetivamente biológico ecoando enquanto caracterização literária.

Devemos aceitar que um dos percursos mais significativos de Fernando Pessoa em sua poesia foi realizado entre a reflexão sobre alguns campos da ciência de seu tempo e a produção literária, não apenas enquanto questão moral e temática, como o foi para o *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley (1797 – 1851), e muito mais crítico e dinâmico do que o Naturalismo de Émile Zola (1840 – 1902). Como comprovam os inúmeros apontamentos organizados por Pizarro, a leitura de textos científicos deu a

⁹⁷ Muito já se discutiu sobre a seriedade do autodiagnóstico realizado por Pessoa. Talvez, mesmo tratando esse dado com desconfiança, não importando a veracidade da alegação, seja mais proveitoso o reconhecimento de que foi a partir dela que parte substancial de sua obra se construiu. A citação a seguir é longa, mas absolutamente válida: “Vou explicar-lhe a maneira de composição das figuras que componho em mim. Deve entender-se esta explicação como o desdobramento analítico de um fenómeno mais ou menos inconsciente. Fora impossível compor essas personalidades por um impulso determinado da razão. Sou, psiquiatricamente considerado, o que se chama um histero-neurasténico. A histero-neurastenia é, vulgarmente, a sobreposição de um estado geral neurasténico a um estado substancial histérico. Em muitos casos o estado neurasténico é adquirido ou sobrevivendo. No meu caso, que é o da autêntica histero-neurastenia - a temperamental - os dois fenómenos coexistem de nascença, formam bloco e ao mesmo tempo o não formam, visto que são distintos, pois são distinguíveis. Como, naturalmente, sabe, a histeria (cuja existência como espécie nosológica é contestada por alguns, sem que isso importe para o caso presente) dá, tipicamente, uma oscilação extraordinária da sensibilidade, uma capacidade intensa de sensação e sentimento rápidos, profundos enquanto duram, porém incapazes de se prolongar, a tendência para o devaneio e para a irrealização, (...)” (PESSOA, 1990, p.343). Para complementar, se atentarmos para o início do excerto, quando o Poeta anuncia que explicitará alguns aspectos da criação de seus heterônimos, baseando-se na histeria e sua ampliação da sensibilidade, encontraremos ecos em outro de seus apontamentos: “[...] A hysteria é essencial aos dramaturgos; a integração, por assim dizer *carnal*, em diversas personagens, - porém reconhecidamente hystérica e vulgar nas experiências de supostos hypnotismos sobre sujeitos hystericos - é a base da chamada ‘intuição dramática’.” (PESSOA, 2006, 152). Dessa forma, assim como a despersonalização serviu de base para o surgimento dos heterônimos, a histeria pessoana, real ou não, encontrou sua utilidade na construção do drama em gente.

Pessoa um caminho para compreender os mistérios da mente e serviu de alimento à transposição crítica desses conceitos para a literatura, assim como para sua elaboração estética. Essa é a real queda da ideia de poesia como sendo puro sentimento e a prova de que ela é, também, pensamento.

Foi partindo desse relacionamento que a histeria se consolidou como um dos pilares para a constituição de Álvaro de Campos. Entre os papéis de Pessoa, encontra-se uma tabela – reproduzida a seguir – que nos auxilia na compreensão do lugar ocupado por esse distúrbio em seus estudos⁹⁸:

⁹⁸ A tarefa de identificar as palavras na escrita de Fernando Pessoa é reconhecidamente um trabalho à parte. Por esse motivo, a tabela aqui apresentada é a transcrição feita por Jerónimo Pizarro, visando uma melhor compreensão de seu conteúdo. As tabelas originais podem ser devidamente verificada no “Anexo II”.

134

Escritos sobre Gênio e Loucura

[19a^v]

<i>Epilepsia.</i>	<i>Hysteria.</i>	<i>Psychastenia.</i>
A. (curavel)	D. (psychicamente constitucional, progressiva e curavel)	G. (Neurasthenia) simples, curavel
B. Epilepsia simples (não curavel)	E. Hysteria (n[ão] c[uravel])	H. Psychastenia
C. Grande epilepsia (não curavel)	F. Grande hysteria (n[ão] c[uravel])	I. Grande psychastenia. ¹⁰

<i>Estados:</i>	<i>Morbido.</i>	<i>Larvado.</i>	No caracter /Mental ou Psychico/ sempre com ou sem symptomas dos outros ¹¹
A —			Deficiente <i>moral</i>
B —	epilepsia sem sympt[omas] de larvação	Epil[epsia] s[em] sympt[omas] physicos ¹²	Criminoso nato inferior ¹³
C —	Ep[ilepsia] inteiramente caracterizada, mas mais psychica que physica. ¹⁴		Criminoso nato superior (Napoleão)
D —			Genio ambicioso
E —	Hyst[eria] puramente physica.		Tendencias artisticas
F —			Genio (artístico ¹⁵)
G —			
H —			
I —			Genio (philosophico, mystico, etc.)
Ha tambem:			
HE			Genios revolucionarios?
HN			Genio phil[osophico]-art[ístico] (Anthero)
EN			Genio mystico (agitadores, etc.) — ? — parece certo ¹⁶

Figura 1

Na parte superior da tabela, o quadro está dividido em três tipos de transtornos psiquiátricos: epilepsia, histeria e psicastenia. Cada um deles recebeu um grupo de letras, que indicam seus níveis de evolução. As letras pertencentes a histeria são “D”, “E” e “F”. No segundo segmento da imagem temos essas mesmas letras encimadas pelo título “estados”, seguido pelas manifestações dos distúrbios no estado mórbido, larvado e no caráter mental ou psíquico. Se acompanharmos os indícios demonstrados pelas letras “D”, “E” e “F”, verificamos que a histeria, enquanto um dos elementos formadores da mente do indivíduo, aparece no caráter como geradora de

“tendências artísticas”, ou ainda, formadora de gênios artísticos. Na classificação desenvolvida por Pessoa, nenhum dos outros distúrbios influencia a formação do gênio artístico, mas sim na de gênios de outra ordem, como gênios da filosofia e gênios do crime – nomeados “gênios ambiciosos”.

A indicação para o motivo da associação feita entre histeria e arte é dada pelo próprio Poeta: “O hyst [erismo] é basicamente *emotivo*.”⁹⁹. Por ser um transtorno que intervém diretamente nas emoções e nos sentidos, a histeria seria capaz de fornecer, ao indivíduo com inclinações artísticas, acesso a níveis de sensibilidade impossíveis para o homem “normal”: “[...] Se nos génios da emoção, a hysteria nos aparece mais frequentemente, é que esta é, de sua natureza, a psychonevrose que mais estimula a sensibilidade.”¹⁰⁰.

A aceitação do casamento entre histeria e arte não é um ineditismo de Pessoa. Já entre os renascentistas havia o interesse entre o estado psíquico e a imaginação artística¹⁰¹. O crítico literário canadense Northrop Frye (1912 – 1991) dedicou inúmeras páginas do livro *Fábulas de identidade* à análise do lugar ocupado pela imaginação em diversos campos da ação humana, principalmente na literatura. Ao analisar o lugar da imaginação em diversos períodos históricos, afirma: “Os escritores renascentistas, quando falam em imaginação, estão interessados, principalmente em sua patologia, na histeria, alucinação e na influência da mente sobre o corpo.”¹⁰². O que diferenciou Fernando Pessoa de seus antecessores foi o fato de existir, em sua época, o acúmulo de conhecimento científico necessário – assim como o interesse pessoal – para realizar, de maneira contundente, uma vinculação mais precisa entre psiquiatria e literatura, e assim, possuir as ferramentas para estruturar seu projeto heteronímico.

Nenhum outro heterônimo teve seus transtornos psíquicos mais descritos do que Álvaro de Campos. A insistência em sua histeria ultrapassa a afirmação feita na carta de 13 de janeiro de 1935, estendendo-se pelos poemas de Campos. A histeria – do grego *hystéra*¹⁰³ – foi, por muitos anos, considerada uma patologia predominantemente feminina. Acreditava-se que um distúrbio no útero causava intensos transtornos emocionais, melancolia, descontrole dos sentimentos e atitudes

⁹⁹ PESSOA, 2006, p.136

¹⁰⁰ PESSOA, 2006, p.152

¹⁰¹ A imaginação, vinculado ao aspecto mental e menos racional, será abordada mais adiante.

¹⁰² FREYE, 2000, p.173

¹⁰³ *Hystera*: útero.

agressivas. Ler os poemas de Campos exercitando a busca por algumas dessas manifestações não é uma tarefa de todo complicada. A melancolia pode ser a linha mestra de todo um poema, ditando-lhe o tom e as cores: “Perdi a esperança como uma carteira vazia.../ Troçou de mim o Destino; fiz figas para o outro lado,/ E a revolta bem podia ser bordada a missanga por minha avó/ E ser relíquia da sala da casa velha que não tenho.”¹⁰⁴. A mesma melancolia, por vezes relacionada ao surgimento de memórias da juventude, pode ser pontuada em momentos específicos, contrastando com versos eufóricos para criar a sensação de extrema oscilação emocional, como já se observou na “Ode Triunfal”.

Mas qual é a medida que diferencia a histeria presente no gênio artístico, de inteligência superior, da histeria plena do louco? A solução estaria, de acordo com Pessoa, na tomada de consciência da própria “loucura”, e a partir dela, beneficiar-se intelectualmente de seu estado de desvio, controlando-o com sua superioridade: “The strength of the superman is in his power to control disordered instincts and impulses.”¹⁰⁵. O controle estabelecido pela inteligência superior é a tentativa de alcançar o ponto de equilíbrio entre objetividade e subjetividade, a razão e a loucura plenas, o estado representado por Campos nos seguintes versos:

Um internado num manicómio é, ao menos, alguém,
Eu sou um internado num manicómio sem manicómio.
Estou doido a frio,
Estou lúcido e louco,
Estou alheio a tudo e igual a todos:
Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura
Porque não são sonhos
Estou assim... (PESSOA, 2012, 445)

O “lúcido louco” é a imagem máxima do gênio pessoano, um indivíduo capaz de lidar com a coexistência, mesmo que a duras penas, entre a depravação de suas emoções – provocada pela histeria – e um estado de lucidez¹⁰⁶ que funciona como um mecanismo de salvamento, resgatando o sujeito de suas incursões no desvario

¹⁰⁴ PESSOA, 2012, p.286.

¹⁰⁵ PESSOA, 2006, p.45.

¹⁰⁶ Sobre esse aspecto, cabe aqui uma breve citação de Eduardo Lourenço a respeito de Álvaro de Campos: Através de Álvaro de Campos, Pessoa oferece-se em comédia a tragédia da sua glacial solitude e em tragédia a comicidade dolorosa de uma existência que não encontra em parte alguma nem em nada, remédio contra a angústia torrencial que a devasta. Sob a sua primeira manifestação euforizante fora o voto desvairado e lúcido de “ser tudo em todas as coisas”, de com elas se unir até ao delírio para se esquecer de si, esposando num só braço a incrível confusão da vida e todas as suas contradições. (LOURENÇO, 1981, p. 150).

e trazendo-o de volta ao “mundo real” pelas mãos do raciocínio¹⁰⁷. Mas para a genialidade se concretizar o resgate não pode ter sido em vão. Após a retomada do controle é preciso haver reflexão e criação.

3.2.5 Biologia e representação literária II: atavismo

Há, na expressão literária de Álvaro de Campos, outro elemento de origem biológica que, apesar de não estar extensivamente presente em seus versos, também dialoga com a imagem do gênio pessoano. O atavismo é “o retorno a um estado psíquico inferior ao atual”¹⁰⁸. O conceito foi difundido por Cesare Lombroso, em uma tentativa de classificar formas do comportamento criminoso na sociedade. Nessa perspectiva, o organismo é capaz de manter resquícios de etapas anteriores da evolução. Primitivismos intelectuais, comportamentais e psicológicos que julgávamos ter superado, poderiam permanecer latentes em nossa composição genética e ressurgir em algum membro da família. O atavismo é o termo que representa esse reaparecimento. Dentre alguns desses resquícios estariam as posturas agressivas, violentas e excessivamente emotivas. A teoria teria atraído a atenção de Fernando Pessoa em sua busca por compreender certos traços que observava em sua personalidade, isso porque o atavismo está intimamente relacionado ao fator hereditário da genética.

A possível hereditariedade de doenças mentais sempre foi, de acordo com muitos biógrafos, um dos maiores medos de Fernando Pessoa. Sua avó, Dionísia Perestrelo Seabra, sofreu de um intenso estado de loucura, e isso teria deixado Pessoa muito preocupado com sua própria condição. Infelizmente, Álvaro de Campos não possui árvore genealógica, o que nos obriga a perceber o atavismo em sua poesia sob outro ângulo. Há outras formas de manifestação desse fator biológico que nos possibilitam realizar uma relação mais solidamente constituída.

Segundo Krabbenhoft:

¹⁰⁷ Também assim entendeu Freud, um dos maiores estudiosos da histeria na primeira metade do século XX, a convivência entre a neurose e a lucidez: “[...] entre os histéricos, podem-se encontrar pessoas da mais lúcida inteligência, da maior força de vontade, do melhor caráter e da mais alta capacidade crítica. Essa caracterização é válida em relação a seus pensamentos em estado de vigília, mas, em seus estados hipnoides, elas são insanas, como somos todos nos sonhos.” (FREUD, 2009, p. 25).

¹⁰⁸ Krabbenhoft, 2007, p.48.

Entre os “produtos” identificados por Lombroso e outros da sua geração como manifestações do atavismo está na linguagem dos delinquentes. Descobre-se que essa linguagem é parecida com as línguas primitivas, como, por exemplo, na “transformação metafórica, deformação fonética dos vocábulos, onomatopeia, personificação de objetos abstratos”, etc. – o que nos faz pensar na linguagem “futuristahistórica” de Álvaro de Campos. (KRABBENHOFT, 2007, p. 50).

Quando Krabbenhofht aponta para uma analogia entre a concepção de “língua primitiva” e a linguagem “futurista-histórica” de Álvaro de Campos, certamente está fazendo referência, por exemplo, aos versos da “Ode Triunfal” (Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!/ Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!/[...] Hé-lá as ruas, hé-lá as praças, hé-lá-hôlafoule!”¹⁰⁹) e de outro poema, marcado com a data de 1916:

Que lume na lenha da velha lareira provinciana – o senhor dá- [me licença?... passa uma farda de guarda-fiscal pelo meu [ombro – e dos contos que me contavam nas noites de inverno u-uf-u-u-u-u...o apito do vapor
[...] O ruído da água – shl, shl, shlbtrsher, shlbtrsher [...]) (PESSOA, 2012, p.217)

Do ponto de vista de Krabbenhofht, a pretensão em reproduzir os sons das engrenagens, do apito do vapor e das águas, somados ao tom agressivo e exclamativo da elocução nesses poemas, poderiam sinalizar a expressão do atavismo na poesia de Campos.

Nos *Escritos sobre gênio e loucura*, muito embora a hereditariedade esteja presente em diversos momentos, poucas são as vezes em que o atavismo surge como assunto longamente abordado. Em uma dessas aparições, Fernando Pessoa afirma que o gênio é antiatávico, já que a inteligência superior, identificada como um produto do avanço civilizacional, não pode deixar-se dominar por influências primitivas, algo que anularia a sua genialidade¹¹⁰. O gênio é antiatávico, pois, na atitude, no desejo de resposta, o que não significa que estão anuladas as supostas manifestações do atavismo. O que diferencia o gênio dos demais é o desejo de combater os aspectos assumidos como negativos dessa manifestação.

¹⁰⁹ PESSOA, 2012, p.78-80.

¹¹⁰ PESSOA, 2006, p.61.

Todas as linhas de força que caracterizam o homem de gênio pessoano convergem para a imagem de um indivíduo que não precisa estar constantemente no controle de suas emoções e sensações, mas sim de suas ações. A sensibilidade, afetada pela histeria, tem o benefício do desvio, mas no momento da reflexão, a mentalidade superior assume o controle, recolhe o que a loucura dispersou¹¹¹ e o transforma em criação artística.

3.3 Álvaro de Campos e a busca pelo equilíbrio

De fato, Pessoa insiste em diversos momentos na constituição de seu gênio. Mas realmente não poderíamos levar essa expressão a sério em seu extremo, pois logo podemos notar que tal equilíbrio proposto pelo poeta beira o impossível, está mais no campo das ideias do que das concretudes. Observando a frequente ocorrência dos termos “gênio”, “louco”, assim como a exteriorização da *Mania of Doubt* e da inadaptação nos versos do heterônimo Álvaro de Campos, tendo em vista o que sabemos dos interesses de Pessoa pelo tema, podemos nos questionar: qual o lugar que Campos nessa reflexão pessoana?

Mais importante do que oferecer uma resposta categórica ao questionamento, é verificar as nuances que Campos demonstra em sua obra. Se admitimos que o poeta engenheiro reverbera, poeticamente, o gênio e a loucura presentes em sua formação psíquica, o grande valor de sua obra para a discussão aqui proposta está na guerra constante, realizada pelo heterônimo, para estabelecer o equilíbrio entre a subjetividade e a objetividade. Em meio ao conflito, inúmeras batalhas podem ser perdidas ou vencidas, logo, o gênio de Campos não está consolidado, mas em constante processo de construção:

Lentidão dos vapores pelo mar...
Tanto que ver, tanto que abarcar.
No eterno presente da pupila Ilhas
ao longe, costas a despontar Na
imensidão oceânica e tranquila.

Mais depressa... Sigamos... Hoje é o real...
O momento embriaga... A alma esquece
Que existe no mover-se... Cais, carnal...

¹¹¹ Em definição de “loucura”, Pessoa afirma: “O característico geral da loucura, das loucuras é evidente: é o exagero de uma faculdade, exagero que tolhe / a função normal/ d’essa faculdade.” (PESSOA, 2006 p.137).

Para os botes no cais quem é que desce?
Que importa? Vamos! Tudo é tão real!

Quantas vidas que ignoro que me ignoram!
Passo por casas, fumo em chaminés
Interiores que adivinho! Choram
Em mim desejos lívidos resvês
Do tédio de ser isto aqui, e ali
Outro não-eu... Sigamos... Outras terras! (PESSOA, 2012, p.53)

O excerto acima foi retirado de um poema inserido, por Teresa Rita Lopes, na fase inicial dos poemas de Campos – nomeada de “O poeta decadente” – ou seja, seus primeiros escritos. Nele encontramos o heterônimo em amplo combate com o domínio dos sentidos, especificamente a visão. Será por ela que Campos empreenderá a tentativa de absorver o mundo ao seu redor: “Tanto que ver, tanto que abarcar.”. O “eterno presente da pupila” simboliza o valor da suposta realidade objetiva imposta pelos olhos, e que estará em constante conflito com seu interior. Os versos seguintes acompanham o acelerar de uma embarcação, e a partir da segunda estrofe, expõem uma sequência de imagens, sendo que não há apego a nenhuma delas. A paisagem passa depressa, sem o tempo necessário para sua apreensão, e assim, o poeta é mantido na dormência de seus sentidos: “O momento embriaga”.

Versos adiante, Campos tenta reagir, invocando a própria consciência, mas a luta parece estar perdida:

Que quero eu ser? Eu que desejo querer?
Feche eu os olhos, e o comboio seja
Apenas um estremecimento a [encher?] Meu
corpo inerte, meu cérebro que nada deseja E
já não quer saber o que é viver...

Minuto exterior pulsando em mim
Minuciosamente, entreondulando
Numa oscilada indecisão sem fim
Meu corpo inerte... Sigo, recostando
Minha cabeça no vidro que me treme
De encontro à consciência o meu ser
todo; Para quê viajar? O tédio vai ao leme
De cada meu angustiado modo.

Por entre árvores — fumo...
Ó domésticos (...) escondidos!

Ó tédio... Ó dor... O vago é o meu rumo.
 Viajo só pelos meus sentidos
 Dói-me a monotonia dessa viagem...
 Peso-me... Entreolho sem me levantar
 Estações (...)... [Campolides?...] Reagem
 Inutilmente em mim desejos de gozar... (PESSOA, 2013, p.55)

A *Mania of doubt* desencadeia em sua mente questionamentos que aprofundam sua melancolia pelo impasse que sofre dentro de si: “Que quero eu ser? Eu que desejo querer?”. A situação chega ao ponto em que a ausência de uma solução para seus questionamentos lhe provoca a inércia. Sendo assim, a ação, tão enfaticamente defendida por Fernando Pessoa como o caráter que diferencia o gênio do louco, não se concretiza nesse poema de Campos, que conclui: “[...] Reagem/ Inutilmente em mim desejos de gozar...”. Nesse poema, por mais que o indivíduo expresse a consciência de seu estado, ele não consegue esboçar qualquer tipo de reação. Temos aqui uma batalha perdida. Isso tornaria Álvaro de Campos menos genial? Baseando-se apenas nesse poema inicial ofereceríamos uma resposta injusta. Devemos nos embrenhar ainda mais em sua poética.

Quando abordamos a inadaptação do gênio ao espaço social, encaramos esse fator do ponto de vista quase exclusivo das particularidades internas do sujeito que sente-se deslocado no ambiente em que habita. Mas, como vimos nos versos acima reproduzidos, o espaço externo está em constante diálogo com a subjetividade do indivíduo, afinal, é o meio exterior que os sentidos captam e a ele nos liga, em uma relação de alteridade. Por isso, os espaços físicos pelos quais Álvaro de Campos transita estão intimamente vinculados ao desenvolvimento do equilíbrio entre genialidade e loucura, e precisam ser melhor explorados.

4. Álvaro de Campos e a cidade: do caos à falsa calma

“Génio? Neste momento/ Cem mil cérebros se concebem em sonho génios como eu,/ E a história não marcará, quem sabe?, nem um,/ Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.” (PESSOA, 2012, p.288)

4.1 Glasgow

Os poemas atribuídos ao heterônimo Álvaro de Campos se assemelham a um diário de bordo. Seus problemas, suas angústias, suas lembranças, seus posicionamentos e críticas estão ali descritos. Cada data assinada por baixo dos versos – assim como o local em que estaria quando os produziu –, cada detalhe que nos deixa escapar de sua fisionomia, sua família, sua criação, são informações parcas, mas suficientes para conseguirmos visualizar um indivíduo minimamente biografável. Campos também escreveu cartas, e por que não, deu uma suposta entrevista, a qual não deu permissão para ser publicada. A verdade é que cada passo dado pelo engenheiro foi calculado por Fernando Pessoa, e todos são muito significativos, havendo uma forte consonância entre essa criação literária pessoana e seu discurso sobre genialidade.

De acordo com Pessoa, Álvaro de Campos nasceu em 15 de outubro de 1890 na pequena cidade litorânea de Tavira, extremo sul de Portugal, na região do Algarve, próxima à fronteira com a Espanha. Nessa mesma região localizou-se o centro de navegações conhecido como Escola de Sagres, e no período dos descobrimentos a população local foi extremamente importante, pois de lá vinha a maior parte dos tripulantes das embarcações. Talvez mesmo por isso, Álvaro de Campos tenha dito tão enfaticamente no *Ultimatum*, “Eu, da Raça dos Navegadores, desprezo o que seja menos que descobrir um Novo Mundo!”¹¹². Mas da pequena Tavira, o heterônimo ganhou o mundo para tornar-se conhecido por ser um grande frequentador dos centros urbanos.

Lembre-mos que, em seus apontamentos, Fernando Pessoa sempre foi explícito em afirmar que o surgimento do gênio, além de estar condicionado ao aparato genético, também se estabelecia em reação ao meio exterior. Esse meio seria mais propício ao surgimento de genialidades conforme fosse o avanço da

¹¹² PESSOA, 1981, p.30.

civilização¹¹³. Isso se daria pelo fato de a evolução da sociedade vir acompanhada pelo abandono de comportamentos considerados primitivos e a criação de facilidades tecnológicas que permitem ao homem alterar todo o seu estilo de vida, supostamente para melhor. Sendo assim, não foi sem razão que Fernando Pessoa inseriu Álvaro de Campos, seu heterônimo histórico e ao mesmo tempo prisioneiro do pensamento, no turbilhão da vida citadina.

A maior prova desse planejamento está no local escolhido por Fernando Pessoa para que ocorresse a formação adulta de Campos. Nos arredores de 1908 o homem nascido em Tavira foi enviado para a escola de engenharia naval em Glasgow, na Escócia. Mas por que Glasgow? Campos poderia ter se formado em Lisboa, Paris – cidade que já estava mais do que estabelecida como um grande centro cultural – ou simplesmente não ter se formado. Pessoa foi muito perspicaz ao fazer o jovem heterônimo sair da pequena cidade de Tavira e introduzi-lo naquele que foi um dos maiores centros industriais do ocidente no início do século XX. Glasgow tem em seu histórico um intenso envolvimento com o crescimento urbano provocado pela Revolução Industrial e, na altura em que Álvaro de Campos para lá se dirigiu, já havia desenvolvido uma das zonas portuárias mais movimentadas da Europa, reflexo de grandes investimentos, tanto na área comercial, quanto no ramo da pesquisa e construção naval.

Enquanto Alberto Caeiro aparece como o poeta da natureza, local ideal para o desenvolvimento de seu neopaganismo, Álvaro de Campos, responsável pela representação literária dos meandros da genialidade, não poderia estar em lugar mais propício, de acordo com o pensamento pessoano, para o desenvolvimento da inteligência superior. Se Tavira foi o berço de seu nascimento biológico, Glasgow o foi de seu nascimento filosófico, pois apenas uma grande cidade como ela reuniria as qualidades necessárias para suscitar o gênio pessoano em Álvaro de Campos, concluindo a composição formada por características biológicas e individuais, conforme demonstrado no capítulo um.

Mas Glasgow foi o estopim. O sentimento de não pertencimento, como fruto da intensificação da inadaptação ao meio, fará com que Campos esteja sempre em movimento. É de 1914 o poema que marca a estreia pública do heterônimo, “Opiário”, publicado na revista *Orpheu*, número um. Ao final do texto encontramos a

¹¹³ Assim como foi pertinentemente explicitado na introdução dessa dissertação: “Gênio vem só nas sociedades que progridem [...]” (PESSOA, 2006, p.62).

nota, “No Canal de Suez, a bordo”¹¹⁴. Duas conclusões podem ser retiradas dessa simples e aparentemente inocente informação. Em primeiro lugar, estamos diante de um homem a bordo de um navio que navega sobre as águas de uma das maiores obras da civilização moderna. O Canal de Suez, com seus 164 quilômetros – antes das obras de alargamento – foi um grande símbolo do engenho humano, e a presença de Campos em suas águas não é de todo inocente.

A segunda conclusão, por sua vez, nos apresenta um poeta que estará durante grande parte de sua vida, a bordo, em constante viagem. Para termos noção da importância desse dado a respeito da constituição de Álvaro de Campos devemos observar os poemas – enumerados de um a sete – que compõem a primeira fase de sua obra, como designado por Teresa Rita Lopes. Todos eles possuem em sua base a ideia de viagem e movimento, tanto interior, concernente ao campo dos sentidos e das reflexões, quanto no plano da viagem geográfica.

Os poemas de número um (“Tão pouco heráldica a vida!”), seis (Carnaval) e sete (Barrow-on-furness), refletem uma viagem principalmente na paisagem interna de Campos, presente no espelhamento entre o movimento dos rios que desembocam no mar, das multidões que rumam aparentemente sem destino e as emoções conflitantes do poeta. Os poemas de número dois (Viagem), três (“Lentidão dos vapores pelo mar...”) e cinco (Opiário) são efetivamente textos em que o ato poético ocorre durante viagens de trem ou em embarcações. O conjunto de poemas que compõem o número quatro (Três sonetos) são importantes por trazerem em suas assinaturas, assim como no “Opiário”, o local de seus nascimentos. O primeiro soneto teria sido escrito em Lisboa e o segundo em Londres. O terceiro e último traz a indicação de que o heterônimo estaria a bordo de um navio para o Oriente. Campos era um homem inquieto que buscava encontrar um lugar em que pudesse adaptar-se, sentir-se pertencente.

Nos *Escritos sobre génio e loucura* destaca-se um fragmento que, apesar de não possuir associação direta com a questão da inadaptação, oferece vestígios que nos permitem identificar uma aproximação possível:

Os grandes génios, sendo maximamente indivíduos, são, por equilíbrio necessário e orgânico, maximamente humanos, isto é, universalistas. Mas como são assim maximamente indivíduos e universalistas, isto é, duplamente opostos ao meio nacional, teem

¹¹⁴ PESSOA, 2012, p.65.

que ser – sentem-o por instinto – eu penso – deliberadamente – maximamente nacionais. Por isso os grandes gênios são antinacionais por índole e patriotas por convicção. [...]. (PESSOA, 2006, p.76).

Infelizmente, não há outros registros em que o poeta aprofunde esse raciocínio, mas há, claramente, uma correspondência entre essa característica do gênio pessoano e a experiência das viagens de Álvaro de Campos. A “tendência universalista” do poeta engenheiro pode advir de sua inadaptação, o que lhe permite não ser fortemente apegado ao meio nacional, dando-lhe a qualidade de cosmopolita, sempre em movimento, capaz de ir a qualquer lugar, não por se adaptar com facilidade, mas por não pertencer a lugar algum, como expressa no poema “A passagem das horas”:

Eu, este degenerado superior sem arquivos na alma,
Sem personalidade com valor declarado,
Eu, o investigador solene das coisas fúteis,
Que era capaz de ir viver na Sibéria só por embirrar com isso
E que acho que não faz mal não ligar importância à pátria
Porque não tenho raiz, como uma árvore, e portanto não tenho
[raiz... (PESSOA, 2012, p.173-174)

O gênio, livre no sentir e no pensar, também se desprende das barreiras geográficas, tentando observar o que reúne a humanidade enquanto espécie. Em seu universalismo, a intensificação do mergulho interior faz Álvaro de Campos perceber que, o que ele tem de mais íntimo e essencial não lhe é exclusivo de todo. Em um momento de lucidez que o resgata da introspecção, lança seu olhar para nós, leitores, e zombeteiro nos interpela, “És importante para ti porque só tu és importante para ti./ E se és assim, ó mito, não serão os outros assim?”¹¹⁵

Mas a vida de viajante de Álvaro de Campos não se estendeu por toda sua existência. Na carta de Fernando Pessoa para Casais Monteiro o poeta avisa que Campos vive em Lisboa e não exerce mais sua profissão, vivendo em “inatividade”. A carta é de 1935, mas muito provavelmente o engenheiro fixou-se em Lisboa anos antes, talvez por volta de 1926, ano de escrita de “Lisbon Revisited”, poema em que há uma atmosfera de retorno: “Outra vez te revejo,/ Cidade da minha infância pavorosamente perdida.../ Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...”¹¹⁶. Desse

¹¹⁵ PESSOA, 2012, p.275.

¹¹⁶ PESSOA, 2012, p.270.

poema em diante Álvaro refere-se às suas viagens com mais frequência no tempo passado e não no presente, como costumava ocorrer até então. Quase sempre tudo se transforma em “havia uma que vi há muito tempo numa outra cidade, [...]”¹¹⁷.

Teresa Rita Lopes opta pelo ano de 1931 para identificar o início da fase do “Engenheiro Aposentado”, uma escolha realizada muito mais pela mudança de dicção do poeta em sua expressão do que necessariamente uma questão biográfica. Mas, independentemente do ano de sua aposentadoria, Campos pode ter se tornado um inativo da engenharia naval, porém foi ainda muito ativo em sua criação literária, dedicando-se exclusivamente ao exercício de sua criação, como todo bom gênio pessoano deveria fazer.

4.2 Um breve panorama

Do primeiro ao último poema de Álvaro de Campos na organização de Lopes, somos espectadores de um pouco mais de vinte anos da vida de um homem que passa por transformações e experiências, podendo haver diferenças na forma como ele se expressa, mas que guarda consigo elementos que não lhe abandonam. Os poemas não representam uma estrutura regular e linear, mas ainda assim permitem uma observação capaz de identificar percursos e desvios comuns em uma trajetória de vida. Será para essas nuances que deveremos voltar nossa atenção a partir de agora.

Seja em uma constante viagem – interna e externa – ou na falsa calmaria de uma “aposentadoria”, a aura da cidade moderna nunca abandonou Álvaro de Campos – para o bem e para o mal. Ao longo dos mais de duzentos poemas, a cidade está explicitamente presente com suas ruas, carros, iluminação e fábricas em cerca de quarenta e cinco deles. Nos demais textos o centro urbano pode não estar presente na palavra, mas sabemos que ele está próximo a Campos, como se estivéssemos trancados com ele em um cômodo, sem resquícios de modernidade, e a cidade estivesse emoldurada pela janela, como um quadro.

Afirmar que a cidade é um elemento predominante na obra de Álvaro de Campos não nos dá o direito de supor que o olhar do poeta sobre ela seja o mesmo em toda a sua jornada, principalmente se estamos lidando com um indivíduo pautado nas

¹¹⁷ PESSOA, 2012, p.328.

características do gênio pessoano, que sempre ambiciona a evolução, um constante processo de modificação pelo pensamento e pelas formas de sentir.

Uma das principais diferenças que podemos perceber entre os primeiros e últimos poemas de Campos está na extensão dos textos. Entre os poemas datados de 1913 e 1916, quase a totalidade são poemas longos, demonstrando um grande fôlego, insuflado pela histeria, pela ansiedade, pela verborragia futurista-sensacionista. A

“Ode Marítima”, dedicada a Santa Rita Pintor, companheiro de Pessoa n’ *Orpheu*, possui novecentos e quatro versos e já foi descrita por Carlos Felipe Moisés como uma “espécie de delírio verbal”¹¹⁸. Mas a partir de 1917 percebemos um poeta mais irregular, com alguns textos ainda longos – mas nada comparados ao fervor das odes – dividindo espaço com poemas compostos por um único verso, como este: “Vou atirar uma bomba ao destino.”¹¹⁹.

Diversas mudanças que ocorreram na produção poética de Álvaro de Campos estão relacionadas à influência de Alberto Caeiro. Essa foi uma das principais razões que fizeram Teresa Rita Lopes escolher, como um dos critérios de divisão da obra do poeta engenheiro a presença do mestre dos heterônimos, nomeando “a.C.” (antes de Caeiro) a fase do “Poeta Decadente”, e “d.C.” (depois de Caeiro) tudo o que se produziu a partir da “Ode Triunfal”.

O comportamento de Álvaro de Campos em sua experiência citadina também sofreu alterações após seu contato com Caeiro. Para compreendermos esse impacto devemos observar, em breve panorama, dois poemas produzidos em a.C., sendo o primeiro deles o poema que abre o livro de Campos:

Tão pouco heráldica a vida!
Tão sem tronos e ouropéis quotidianos!
Tão de si própria oca, tão do sentir-se despida
Afogai-me, ó ruído da acção, no som dos vossos oceanos!

Sede abençoados, (...) carros, comboios e trens
Respirar regular de fábricas, motores trementes a atoar
Com vossa crónica (...)
Sede abençoados, vós ocultais-me a mim...

Vós ocultais o silêncio real e inteiro da Hora
Vós despis de seu murmúrio o mistério

¹¹⁸ MOISES, 2005, p.86.

¹¹⁹ PESSOA, 2012, p.236.

Aquele que dentro de mim quase grita, quase, quase chora
Dorme em vosso embalar férreo,

Levai-me para longe de eu saber que vida é que sinto
Enchei de banal e de material o meu ouvido vosso
A vida que eu vivo — ó (...) - é a vida que me minto
Só tenho aquilo que (...); só quero o que ter não posso. (PESSOA, 2012, p. 50)

Ninguém irá negar que, em uma leitura desatenciosa, a relação desse homem com a cidade expressa certo tipo de simpatia, mas logo percebemos que há algo de doloroso nesse relacionamento. O poema se inicia com um grande lamento pela pequenez e pela pobreza da vida. A cidade, com os motores e fábricas que berram, é aparentemente anuladora desse sentimento melancólico e faz com que o poeta esqueça seus problemas existenciais.

Não podemos dizer desse poema que haja nele necessariamente um elogio ao meio urbano. De fato ele parece trazer benefícios ao indivíduo, mas é um benefício baseado na diluição forçada, aspirada para abafar um problema maior.

Observemos agora este excerto de outro poema, também produzido em a.C e intitulado “Carnaval”:

A vida é uma tremenda bebedeira.
Eu nunca tiro dela outra impressão.
Passo nas ruas, tenho a sensação De
um carnaval cheio de cor e poeira...

A cada hora tenho a dolorosa
Sensação, agradável todavia, De ir
aos encontrões atrás da alegria
Duma plebe farsante e copiosa...

Cada momento é um carnaval imenso
Em que ando misturado sem querer.
Se penso nisto faça-me viver
E eu, que amo a intensidade, acho isto intenso

De mais... Balbúrdia que entra pela cabeça
Dentro a quem quer parar um só momento
Em ver onde é que tem o pensamento
Antes que o ser e a lucidez lhe esqueça...

Automóveis, veículos, (...)
As ruas cheias, (...)
Fitas de cinema correndo sempre
E nunca tendo um sentido preciso.

Julgo-me bêbado, sinto-me confuso,
Cambaleio nas minhas sensações,
Sinto uma súbita falta de corrimões
No pleno dia da cidade (...)

Uma pândega esta existência toda...
Que embrulhada se mete por mim dentro E
sempre em mim desloca o crente centro Do
meu psiquismo, que anda sempre à roda...

E contudo eu estou como ninguém
De amoroso acordo com isto tudo...
Não encontro em mim, quando me estudo,
Diferença entre mim e isto que tem

Esta balbúrdia de carnaval tolo,
Esta mistura de europeu e zulu
Este batuque tremendo e chulo E
elegantemente em desconsolo...

Que tipos! Que agradáveis e antipáticos!
Como eu sou deles com um nojo a eles!
O mesmo tom europeu em nossas peles
E o mesmo ar conjuga-nos

Tenho às vezes o tédio de ser eu
Com esta forma de hoje e estas maneiras...
Gasto inúteis horas inteiras
A descobrir quem sou; e nunca deu

Resultado a pesquisa... Se há um plano
Que eu forme, na vida que talho para mim
Antes que eu chegue desse plano ao fim
Já estou como antes fora dele. É engano

A gente ter confiança em quem tem ser...
(...)
Olho p'ró tipo como eu que ai vem...
(...)
Como se veste (...) bem Porque é uma
necessidade que ele tem Sem que ele
tenha essa necessidade.

Ah, tudo isto é para dizer apenas
Que não estou bem na vida, e quero ir
Para um lugar mais sossegado, ouvir
Correr os rios e não ter mais penas.

Sim, estou farto do corpo e da alma
Que esse corpo contém, ou é, ou faz-se...
Cada momento é um corpo no que nasce...

Mas o que importa é que não tenho calma.

Não tenciono escrever outro poema
Tenciono só dizer que me aborreço.
A hora a hora minha vida meço
E acho-a um lamentável estratagema

De Deus para com o bocado de
matéria Que resolveu tomar para meu
corpo... Todo o conteúdo de mim é
porco E de uma chatíssima miséria.

Só é decente ser outra pessoa
Mas isso é porque a gente a vê por fora...
Qualquer coisa em mim parece agora

s.d. (PESSOA, 2012, p.66-68)

A cidade que Álvaro de Campos apreende nesse excerto é um ambiente de desordem, um verdadeiro carnaval em que a multidão divide as ruas com os carros e participa do cotidiano urbano. Em meio à algazarra, Campos se julga bêbado. Sua identificação se dá com o ébrio por também não ser dono das próprias ações. Encontra-se em estado de entorpecimento, tem seus sentidos alterados pelos efeitos do álcool fazendo-o cambalear em suas sensações. A imagem da festa em si já nos conduz para uma atmosfera em que os sentidos estão confusos, a realidade está suspensa e a loucura assume o posto de mestre de cerimônias. A mistura provocada pelo excesso de informações da cidade causa-lhe cansaço e enjoo. Mas acima de todas as consequências do crescimento urbano está a anulação do próprio indivíduo, que se perde no meio do turbilhão. A angústia de Campos assume tamanha projeção que o poeta chega a desejar a fuga “para lugar mais sossegado”. Talvez lá pudesse se ouvir e encontrar o próprio *eu*.

Dentro da organização de Teresa Rita Lopes, “Tão pouco heráldica a vida!” e “Carnaval” são poemas próximos temporalmente, mas há desejos conflitantes entre os dois. Enquanto o primeiro transparece uma vontade de dormir embalado pelo barulho das máquinas, o segundo não parece estar tão satisfeito com a balbúrdia urbana. Se pensarmos nos princípios da genialidade pessoana, essa contradição é previsível. Campos nos transmite a angústia da inadaptação. O ritmo frenético da cidade potencializa o descompasso entre o interior subjetivo e o exterior de objetividade pura da máquina. A cidade passa a ser um reflexo da própria genialidade do ser humano que a criou: uma inteligência mecânica e superior que

convive com uma insanidade provocada pelo acúmulo de engrenagens, carros e pessoas.

Mas eis que Álvaro de Campos conhece Alberto Caeiro e o sensacionismo. Todas as suas dores parecem ter encontrado um fim. Vejamos o excerto a seguir:

Acordar da cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras,
Acordar da rua do Ouro
Acordar do Rossio, às portas dos cafés,
Acordar
E no meio de tudo a gare, a gare que nunca dorme,
Com um coração que tem que pulsar através da vigília e do [sono.

[...]

A mulher que chora baixinho
Entre o ruído da multidão em vivas...
O vendedor de ruas, que tem um pregão esquisito,
Cheio de individualidade para quem repara...
O arcanjo isolado, escultura numa catedral,
Siringe fugindo aos braços estendidos de Pã,
Tudo isto tende para o mesmo
centro, Busca encontrar-se e fundir-se
Na minha alma.

Eu adoro todas as coisas
E o meu coração é um albergue aberto toda a noite.
Tenho pela vida um interesse ávido
Que busca compreendê-la sentindo-a muito.
Amo tudo, animo tudo, empresto humanidade a tudo,
Aos homens e às pedras, às almas e às máquinas,
Para aumentar com isso a minha personalidade.
Pertencço a tudo para pertencer cada vez mais a mim
próprio E a minha ambição era trazer o universo ao colo
Como uma criança a quem a ama beija.

[...]

Nada para mim é tão belo como o movimento e as sensações.
A vida é uma grande feira e tudo são saltimbancos.
Penso nisto, enteneço-me mas não sossego nunca.

[...]

(PESSOA, 2012, p.92/93)

O tom é visivelmente outro. A melancolia e a angústia de Álvaro de Campos parecem ter ficado para trás. O poema pertence à sua fase sensacionista, que preconizava “sentir tudo de todas as maneiras”. As sensações, antes tão temidas e provocadoras dos piores devaneios, agora lhe são belas, pois, supostamente,

encontrou a medida certa para utilizá-las. Seu olhar para a cidade também passou por uma transformação e, antes caótica, agora há lógica e padrão em seu movimento. As pessoas, antes perdidas em meio ao turbilhão, passam a ser identificadas e há detalhes da arquitetura urbana, resultado de uma parcial suspensão da introspecção intensa dos primeiros poemas. Porém, o desejo de deixar-se absorver pelo mundo não desapareceu.

Esse poema está inserido pouco depois dos versos febris da “Ode Triunfal”. Ele não possui o mesmo nervosismo desenfreado, tampouco o atavismo linguístico das onomatopeias, mas conserva a mesma ânsia pela anulação do indivíduo a partir da fusão com o exterior e uma maior afinidade com a cidade. Tudo poderia parecer atingir um bom nível de resolução se o texto não se concluísse com, “Penso nisto, entorneço-me mas não sossego nunca.”. A entrega plena do indivíduo ao sentir sensacionista não se conclui, e o pensamento volta a inquietá-lo.

Mas a maior diferença no tratamento dado ao espaço urbano por Álvaro de Campos se faz mais próximo do que seria o fim de sua vida, na fase do “Engenheiro Aposentado”, em que, mais velho, passa a fazer um balanço da própria trajetória:

Começa a haver meia-noite, e a haver sossego,
Por toda a parte das coisas sobrepostas,
Os andares vários da acumulação da vida...

Calaram o piano no terceiro-andar...
Não oiço já passos no segundo-andar...
No rés-do-chão o rádio está em silêncio...

Vai tudo dormir...

Fico sozinho com o universo inteiro.
Não quero ir à janela:
Se eu olhar, que de estrelas!
Que grandes silêncios maiores há no alto!
Que céu anticidadino! —

Antes, recluso,
Num desejo de não ser recluso,
Escuto ansiosamente os ruídos da rua...
Um automóvel! — demasiado rápido! —
Os duplos passos em conversa falam-me
O som de um portão que se fecha brusco dói-me...

Vai tudo dormir...

Só eu velo, sonolentemente escutando,

Esperando
Qualquer coisa antes que durma...
Qualquer coisa... (PESSOA, 2012, p.453)

Recordemos que, no primeiro poema evocado neste breve panorama, Campos desejava adormecer no embalar férreo da cidade. Agora, no fim da vida, a cidade toda dorme e apenas ele continua acordado, velando, aguardando que qualquer coisa ocorra, demonstrando ainda estar muito inquieto, apesar de possuir um quase silêncio que pareceu desejar tanto quando estava incomodado com a balbúrdia do carnaval.

O que aconteceu no percurso entre a cidade moderna, efervescente e viva na poesia da fase sensacionista, e esta cidade sonolenta que parece ser mais calma e centrada do que o próprio Álvaro de Campos? É perceptível uma alteração, tanto na configuração da cidade a partir do contraste entre o caos e dormência, quanto no olhar do poeta sobre o espaço e sua forma de senti-lo. Para esboçarmos uma possível resposta que justifique esta oscilação, dois elementos serão fundamentais para as alterações do sentir e do pensar a metrópole: a “decadência” e o “tempo”.

5. Cidade, Genialidade e Decadência

“Prouvera ao Deus ignoto que eu ficasse sempre aquele / Poeta decadente, estupidamente pretensioso, / Que poderia ao menos vir a agradar, / E não surgisse em mim a pavorosa ciência de ver. / Para que me tornaste eu? Deixasses-me ser humano!” (PESSOA, 2012, p.303).

5.1 A decadência por herança

O costume de afirmarmos que um autor pertence a “esta” ou “aquela” corrente estética pode ser algo consideravelmente complexo e relativo, indo além da simples verificação de um conjunto de características. Esta complexidade pode ser ainda mais desafiadora quando lidamos com um escritor da magnitude de Fernando Pessoa, que foi amplamente múltiplo em suas manifestações literárias, trabalhando em um constante processo de construção e desconstrução tanto de si, quanto de sua obra. Em grande medida, o consideramos um poeta modernista, e tal postura já não pode ser considerada simplista, pois devemos ter em nosso horizonte a série de inúmeras correntes de vanguarda que se espalharam pelo continente europeu na primeira metade do século XX na esteira do Modernismo, como o futurismo, o paulismo, o intersecionismo e, certamente, o sensacionismo. Mas Pessoa não esteve atento apenas ao que se desdobrou diante de si e de seu tempo. Como todo artista que possui apreço por sua formação, semelhante aos moldes defendidos por T. S. Eliot (1888 – 1965)¹²⁰, o autor português absorveu parte de uma vasta tradição literária que se manifestou em diversos momentos da produção pessoana, e o Decadentismo finissecular que lhe foi próximo temporalmente, esteve evidente em sua escrita ortônima e heteronímica.

Se ao falarmos de Fernando Pessoa não podemos nos ater a categorias estanques, mas em predominâncias, tendências e linhas de força, o Decadentismo foi, indubitavelmente, uma das atmosferas que mais influenciaram a obra pessoana, seja no plano estético e formal, ou mesmo no temático e no de pensamento. As

¹²⁰ No célebre ensaio “Tradição e Talento Individual”, Eliot afirma: “E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos.” (ELIOT, 1989, p. 39).

ambientações e ponderações realizadas por Pessoa e englobadas pelas definições compreendidas nos capítulos anteriores desta dissertação – cidade, genialidade, loucura, degenerescência e etc.... – estão relacionadas, sob diversos aspectos, a este elemento decadentista caro ao segundo meado do século XIX e que provocou ecos em grande parte das nações ocidentais século XX adentro.

Quando falamos em Decadentismo nos referimos, em primeiro lugar, aos traços que tornaram este movimento conhecido do público da maneira mais usual: o pessimismo, o mal-estar, aquilo que para alguns círculos intelectuais era “uma vaga ideia de que algo morre, de um mundo em decomposição”¹²¹, e a crise moral e ideológica anunciada pela filosofia de Arthur Schopenhauer (1788 – 1860) e Friedrich Nietzsche (1844 – 1900). Para Fernando Pessoa, nascido no desfecho do século XIX, e já produtivo no início de um século XX que buscava oferecer uma resposta à este sentimento de declínio, o Decadentismo assumiu um papel multifacetado, sendo explorado de maneiras distintas pelo autor em diversos momentos de sua trajetória. Haquira Osakabe expõe este aspecto da decadência pessoana em seu verbete no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*:

DECADÊNCIA. O termo, em Pessoa, tem ligações semânticas, literárias e culturais com <<decadentismo>>, <<finissecularismo>>, <<declínio histórico>>, <<declínio filosófico>> e, num sentido bem preciso, com <<degeneração>>. [...] Nesses termos, as implicações do item decadência em Pessoa vão desde uma alusão ao clima evanescente de uma certa poética do período até uma percepção crítica (e também autocrítica) do tipo humano finissecular que Pessoa, ao mesmo tempo, critica e assume. (OSAKABE, 2010, p.208 – 210).

Dentre todas as “ligações semânticas” elencadas por Osakabe, a que se vincula com mais coerência à reflexão que desenvolvemos acerca da constituição do gênio pessoano, assim como de sua manifestação nos versos de Álvaro de Campos, é a degenerescência. Foi este elemento, apresentado ao poeta por intermédio do texto de Max Nordau, que instigou a “percepção crítica” em Pessoa. A degenerescência pertence ao conjunto a que chamamos de Decadentismo, mais pela compreensão psicopatológica da mente humana do período do que pelo plano estético, no entanto o próprio Nordau se encarregou de utilizar o termo para realizar a crítica de uma

¹²¹ MORETTO, 1989, p.14.

arte de fim de século encarada como decadente, reflexo de seus produtores, igualmente decadentes e doentes. Muito já nos debruçamos sobre como a degenerescência se configurou nos apontamentos de Pessoa e de que forma ela foi traduzida pelos versos de Campos, em extenso diálogo entre gênio e loucura, o que nos possibilita atentarmos, a partir de agora, em como a cidade urbana e a genialidade se caracterizam enquanto dois traços, quase inseparáveis, de extrema importância na construção do decadentismo de Campos.

Em nível de representação da decadência na poesia do heterônimo engenheiro observamos traços do “declínio histórico”¹²², assim como do “declínio filosófico”¹²³, retomados pelo excerto de Osakabe, mas será em relação ao “decadentismo” enquanto movimento estético que devemos destacar, em meio as muitas linhas que ele assumiu em seus desdobramentos, dois momentos basilares para a presente análise. Nos preocupamos, inicialmente, com o primeiro desses momentos, que evoca definitivamente a imagem da cidade para o centro da decadência. Nas palavras de Fulvia Moretto, em *Caminhos do Decadentismo Francês*, “[...] é decadentista a retomada da ideia de modernidade através do interesse pela cidade [...]”¹²⁴. Mas quais foram as condições desta retomada, e em que medida Álvaro de Campos pode ser visto como herdeiro direto desse decadentismo citadino?

5.2 A cidade e os decadentes: uma relação ambígua

Não seria errôneo afirmarmos que o Decadentismo foi um fenômeno predominantemente urbano. Um breve olhar para sua gênese e desenvolvimento tornará perceptível que grande parte da atmosfera decadentista surgiu em meio ao processo de crescimento industrial, urbano e um contraponto ao otimismo superficial da *belle époque* das maiores cidades europeias, principalmente Paris e Londres.

Tomado como o grande precursor das primeiras manifestações de quase tudo que podemos entender por literatura moderna nos idos de 1800, Charles Baudelaire

¹²² Um exemplo desta expressão do decadentismo de Campos está já em “Opiário”, em que o poeta identifica uma das causas do declínio social português: “Pertença a um gênero de portugueses/ Que depois de estar a Índia descoberta/ Ficaram sem trabalho.” (PESSOA, 2012, p. 62).

¹²³ Enquanto explicitação do declínio filosófico na cultura ocidental, Campos dispara em “Barrow-on-Furness”: “Deuses, forças, almas de ciência ou fé,/ Eh! Tanta explicação que nada explica!/ Estou sentado no cais, numa barrica,/ E não compreendo mais do que de pé.” (PESSOA, 2012, p. 73).

¹²⁴ MORETTO, 1989, p.32.

também ocupa o lugar de “ponto de partida do movimento decadentista”¹²⁵. A percepção da necessidade de um novo lirismo na arte já era sentida pelo autor francês que, com *As Flores do Mal* (1857), manifestou os sintomas da nova condição da poesia na modernidade. O verso baudelaireano era, sem dúvida, clássico, mais próximo do século XVII e da *Arte Poética* (1674) de Boileau (1636 – 1711) do que dos versos românticos que lhe foram mais avizinados, mas seus motivos e temas apontavam para a modernidade manifestada pelas ruas cada vez mais movimentadas e populosas da capital francesa.

No período de Baudelaire, as concepções de cidade e urbanização estavam em franco processo de remodelação. A construção dos bulevares de Napoleão III (1808 – 1873) e do Barão Haussmann (1809 – 1891), a iluminação a gás, o aumento do tráfego de pedestres e carruagens, as máquinas e os novos produtos que a técnica proporcionava impunham um novo ritmo de vida aos homens e mulheres do século XIX, exigindo, de maneira brusca, um grande esforço de adaptação por parte dos indivíduos. É neste cenário que Baudelaire ambientou alguns dos poemas de *As Flores do Mal*, demonstrando as diversas formas desta nova experiência, pelos olhos de um sujeito que flana pela cidade, mas parece não se mesclar com ela, mantendo-a sempre à distância, não demonstrando necessariamente uma recusa, mas antes uma desconfiança. Observemos, por exemplo, a primeira parte de “O cisne”, presente na seção “Quadros Parisienses” de *As Flores do Mal*:

Andrômaca, só penso em ti! O fio d'água
Soturno pobre espelho onde esplendeu outrora
De tua solidão de viúva a imensa mágoa,
Este mendaz Simeonte em que tem pranto aflora,

Fecundou-me de súbito a fértil memória,
Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel.
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel)¹²⁶

Só na lembrança vejo esse campo de tendas,
Capitéis e cornijas de esboço indeciso, A relva,
os pedregulhos com musgo nas fendas, E a
miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.

¹²⁵ MORETTO, 1989, p.20.

¹²⁶ A tradução deste verso, feita por Ivan Junqueira, talvez não seja a ideal. No original, “*Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel*”, seria mais indicado traduzir como “Muda mais rápido, ah! que o coração de um mortal”, em que a palavra “mortal” evidencia de maneira mais enfática a oposição entre a mecânica da cidade e as limitações do homem, mero mortal.

Ali havia outrora os bichos de uma feira;
 Ali eu vi, certa manhã, quando ao céu frio
 E límpido o Trabalho acorda, quando a poeira
 Levanta no ar silente um furacão sombrio,

Um cisne que escapara enfim ao cativoiro
 E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,
 As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro.
 Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,

No pó banhava as asas cheias de aflição,
 E dizia, a evocar o lago natal:
 “Água, quando cairás? Quando soarás, trovão?”
 Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,

Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso,
 Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico,
 A cabeça a emergir do pescoço convulso,
 Como se a Deus lançasse um desafio agônico!
 (BAUDELAIRE, 2006, p. 301-303).

O sujeito deste poema anda pelas ruas de uma cidade em plena transformação e vive entre a lembrança da “velha Paris”, provinciana e rural, e os traços da modernidade – o novo Carrossel e a poeira em que o cisne se suja, tanto dos escombros do que se derrubou, quanto da construção dos novos empreendimentos¹²⁷ – que se constrói rapidamente. A percepção dessa mudança, expressa entre parênteses, é a indicação de que a velocidade da transformação é o que sela o destino da cidade: uma modernidade fadada a se extinguir, pois o moderno, para manter-se como tal, exige uma constante transfiguração. A cidade torna-se mais fluida, volátil e, assim posto, novidade e decadência convivem lado a lado. A imagem do cisne – que evoca a antiga crença de que esta ave emitiria um triste e belo canto pouco antes de morrer – coloca-se como a do poeta isolado em meio ao mundo instável, e sua beleza, graça e elegância são incompatíveis, inicialmente, com o agressivo progresso urbano¹²⁸. Digo inicialmente, pois é justamente dessa cidade, desse caos, que sairá parcela substancial do material que imprimir o aspecto moderno da obra de Baudelaire. Seus versos podem respeitar

¹²⁷ JUNQUEIRA, 2006, p.585.

¹²⁸ Baudelaire utilizou com certa frequência a figura de aves majestosas como alegorias para a descompasso entre a arte, e o mundo prático, como pode ser observado nos últimos versos de “O albatroz”, “O poeta se compara ao príncipe da altura/ Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;/ Exilado no chão, em meio à turba obscura,/ As asas de gigante impedem-no de andar.” (BAUDELAIRE, 2006, p.125).

regras antigas e evocar certos personagens clássicos – Andrômaca, Simeonte e Ovídio – mas sua inspiração e originalidade são contemporâneas, e apontam para os novos caminhos trilhados pela civilização.

Mas a seção “Quadros parisienses” não concentra as únicas materializações da modernidade urbana de Baudelaire. De fato, ali encontram-se os exemplos mais expressivos. É neste mesmo segmento que está inserido o emblemático poema “A uma passante”, em que figura um sujeito observador, no movimentado e fugidio fluxo das ruas, tentando reter uma imagem em meio ao turbilhão de informações que passam diante de seus olhos, e percebendo a mudança na relação entre os indivíduos nesse contexto. Na poesia de *As Flores do Mal*, mesmo quando não encontramos a metrópole moderna claramente pronunciada, podemos supô-la na presença de prostitutas que se aglomeram pelas ruas, mendigos, pela aparente negação do urbano por meio de tentativas de se resgatar, pela memória, uma história anterior, de um mundo rural, ou como neste terceto de “A beleza”¹²⁹, em que há, novamente, a revelação de um exilado, o poeta, entre os progressos da ciência que, apesar de moderna e visar o futuro, já produz pó, um sinal da passagem do tempo: “Os poetas, diante de meus gestos de eloquência,/ Aos das estátuas mais altivas semelhantes,/ Terminarão seus dias sob o pó da ciência ;”¹³⁰.

Podemos nos recordar ainda que é de Baudelaire o texto *O pintor da vida moderna* (1863), publicado originalmente dividido em três partes no jornal *Le figaro*, em que o poeta define a arte e o artista da modernidade, como ele mesmo chamou, tendo como ponto de referência a obra de Constantin Guys (1805 – 1892). É neste material que nos deparamos com os parâmetros, com os quais lidamos ainda hoje, quando refletimos sobre a vida nas grandes cidades no século XIX e na segunda metade do XX, como a caracterização do dândi, a evolução da moda e o movimento do homem nas multidões. Em diversos momentos, Baudelaire nos coloca diante de um artista que necessita tomar consciência de seu lugar na nova ordem da vida:

Se as inúmeras aquarelas relativas à guerra da Criméia não nos tivessem mostrado a capacidade de Guys como paisagista, estas com certeza seriam suficientes. Mas aqui já não se trata dos campos dilacerados da Criméia, nem das margens teatrais do Bósforo; encontramos as paisagens familiares e íntimas que formam o adorno

¹²⁹ Poema presente na seção “Spleen e Ideal”.

¹³⁰ BAUDELAIRE, 2006, p. 153.

circular de uma grande cidade, em que a luz cria efeitos que um artista verdadeiramente romântico não pode desdenhar. (BAUDELAIRE, 1996, p. 69).

Ao leitor atento não será difícil perceber a relação ambígua que Baudelaire estabelece com a cidade em evolução em que habita. Ao mesmo tempo em que poemas como “O cisne” mostram um indivíduo exilado sob os escombros da modernidade, e uma nostalgia em relação a antiga Paris – assim como revelam a pobreza e a sujeira, fardos daquela modernização – nos defrontamos também com o papel do artista nessa conjuntura. De acordo com os bem aventurados das artes não se deveria ignorar a metrópole, mas sim desenvolver um novo olhar, adaptar-se, enxergar a beleza no fenômeno urbano, ápice da organização industrial, burguesa e capitalista, conforme é declarado nos versos que encerram o poema “O sol”, o segundo de “Quadros Parisienses”: “Quando às cidades ele vai, tal como um poeta,/ Eis que redime até a coisa mais abjeta,/ E adentra como rei, sem bulha ou serviçais,/ Quer os palácios, quer os tristes hospitais.”¹³¹. Em outras palavras, para os artistas do Decadentismo a cidade moderna tornou-se um lugar quase inescapável. A era das metrópoles estava se consolidando, para bem e para o mal, e para Baudelaire esse era o momento de se aproveitar todas as possibilidades acarretadas pela mudança. Como bem posto por Marshall Berman (1940 – 2013) no terceiro capítulo de seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*, no momento em que estabelece uma análise do poema em prosa “A perda do Halo”¹³² (1865), de Baudelaire:

¹³¹ BAUDELAIRE, 2006, p. 295.

¹³² “A perda do halo”, ou “A perda da auréola” em algumas traduções, encontra-se no livro *Le spleen de Paris*, conhecido no Brasil como *Pequenos poemas em prosa*, publicado em 1855. Neste livro encontram-se alguns pequenos textos de Baudelaire, dos quais “A perda do halo” segue reproduzido a seguir: “Olá! O senhor por aqui, meu caro? O senhor nestes maus lugares! O senhor bebedor de quintessências e comedor de ambrosia! Na verdade, tenho razão para me surpreender!’, ‘Meu caro, você conhece meu terror de cavalos e viaturas. Agora mesmo, quando atravessava a avenida, muito apressado, saltando pelas poças de lama, no meio desse caos móvel, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um brusco movimento, escorregou de minha cabeça e caiu na lama do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me arriscar a quebrar uns ossos. E depois, disse para mim mesmo, há males que vêm para o bem. Posso, agora passear incógnito, cometer ações reprováveis e abandonar-me à crapulagem como um simples mortal, E eis-me aqui, igual a você, como você vê.’, ‘O senhor deveria, ao menos, colocar um anúncio dessa auréola ou reclamá-la na delegacia caso alguém a achasse.’, ‘Não! Não quero! Sinto-me bem assim. Você, só você me reconheceu. Além disso a dignidade me entedia. E penso com alegria que algum mau poeta a apanhara e a meterá na cabeça descaradamente. Fazer alguém feliz, que alegria! e sobretudo uma pessoa feliz que me fará

O homem na rua moderna, lançado nesse turbilhão, se vê remetido aos seus próprios recursos – frequentemente recursos que ignorava possuir – e forçado a explorá-los de maneira desesperada, a fim de sobreviver. Para atravessar o caos, ele precisa aprender não apenas a pôr-se a salvo dele, mas a estar sempre um passo adiante. Precisa desenvolver sua habilidade em matéria de sobressaltos e movimentos bruscos, em viradas e guinadas súbitas, abruptas e irregulares – e não apenas com as pernas e o corpo, mas também com a mente e a sensibilidade. Baudelaire mostra como a vida na cidade moderna força cada um a realizar esses novos movimentos; mas mostra também como, assim procedendo, a cidade moderna desencadeia novas formas de liberdade. Um homem que saiba mover-se dentro, ao redor e através do tráfego pode ir a qualquer parte, ao longo de qualquer dos infinitos corredores urbanos onde o próprio tráfego se move livremente. Essa mobilidade abre um enorme leque de experiências e atividades para as massas urbanas. (BERMANN, 1987, p.154-155).

Bermann investe na percepção de que a obra de Baudelaire demonstra uma tomada de consciência da condição do homem na modernidade que podemos assumir como o ponto de partida de muitos artistas do Decadentismo. Uma das maiores manifestações dessa consciência é o olhar cada vez mais aprofundado para o interior, a apreensão de que o meio urbano e o estabelecimento da técnica proporcionava uma possibilidade de desenvolvermos uma nova relação com nossa mente, assim como a criação de novas formas de sensibilidade. O mesmo mecanismo é percebido por

Michel Décaudin em *L'esprit de décadence*, que estende o interesse pela sensação a todo o movimento decadentista que se desdobrou após Baudelaire:

O espírito decadente está ligado também ao impressionismo pictórico. Como ele, descobre o encanto da vida cotidiana, sobre a qual basta abrir os olhos, sabe olhar a chuva que faz brilhar as ruas ou as formas urbanas escondidas pela fumaça, [...]. A decadência é portanto tributária, e solidária, do impressionismo. Como ele, ela participa do mundo da sensação, como ele é sensível à presença da paisagem urbana, como ele, encontra a necessidade de uma expressão nova. (DÉCAUDIN, 1980, p.9-10 apud MORETTO, 1989, p. 28).

Nessa perspectiva, não estamos distantes de determinadas posturas adotadas por Fernando Pessoa. A saga do sensacionismo, a busca por abarcar todas as

rir. Pense em X ou em Z. Hein? Como será engraçado.”. (BAUDELAIRE, disponível em << <http://pequenospoemasemprosa.blogspot.com.br/2011/01/perda-da-aureola.html> >>).

possibilidades de sentir atende, guardadas as devidas proporções, a essa demanda surgida em meados do século XIX pela “expressão nova”, e coube a cidade, como meio externo mais emergente, servir de estímulo aos nervos artísticos. Mesmo Álvaro de Campos, como podemos observar em alguns poemas anteriormente mencionados – “Três Sonetos”, “Opiário” e a “Ode Triunfal”, por exemplo –, tem como uma de suas características mais primordiais a obsessão pelo sentir; a máquina, a engrenagem, as paisagens, as pessoas em cada janela de cada casa, ou as próprias sensações, algo a que possamos chamar de “eu”.

A partir da interpretação que Bermann realizou da obra de Baudelaire, e o excerto de Décaudin, deve-se destacar que o processo de afirmação do espaço urbano no cotidiano dos cidadãos europeus do século XIX intensificou a experiência da sensação em duas esferas que, longe de serem isoladas, permanecem em um diálogo interminável: a percepção, por parte do indivíduo, do mundo exterior, e o olhar cada vez mais profundo para a interioridade do sujeito. É nesta intersecção que podemos retomar o segundo momento basilar do Decadentismo enquanto movimento estético para explorarmos a decadência urbana de Álvaro de Campos.

5.3 A cidade e os decadentes: a imaginação

Novamente retomando *Caminhos do Decadentismo Francês*, Moretto estabelece a seguinte sequência de elementos que teriam se manifestado nas produções dos poetas decadentes no século XIX:

[...] a) concepção pessimista da vida; b) interesse pelo universo interior e secreto onde c) antes de Freud serão descobertas as realidades do inconsciente; d) o tédio será evitado pela procura de sensações refinadas. (MORETTO, 1989, p.30).

Enquanto movimento, o Decadentismo assumiu uma postura contrária ao Realismo/Naturalismo. O cientificismo exacerbado e o apego radical a explicação racional da natureza e do homem corresponde a uma parcela do que estava no cerne da visão de sociedade em decomposição que tanto assombrou os decadentes. As respostas oferecidas por esses sujeitos lançados na ruidosa modernidade podem ser entendidas de duas formas. A primeira é equivalente ao “interesse pelo universo interior” mencionado por Moretto, e a segunda, a “procura de sensações refinadas”.

Em oposição à sociedade ainda embalada pelo Iluminismo, tecnicista e extremamente focada no progresso e em uma concepção de “realidade objetiva”, o Decadentismo revisitou a valorização do sentimento e do interior subjetivo de maneira muito mais enfática do que ocorreu com o Romantismo¹³³. A mente do indivíduo teve seus recônditos revirados e expressos por uma lírica na qual tanto a personalidade e as questões morais burguesas foram questionadas, quanto a imaginação surgiu enquanto fruto da mescla entre o mergulho no posteriormente chamado inconsciente, e as sensações refinadas.

Os sonhos, as visões, os delírios, os sentidos alterados pelo uso do ópio, do haxixe, de bebidas como o vinho – que mereceu uma sessão inteira em *As Flores do Mal* – e a criação dos paraísos artificiais são imagens que encarnam um aspecto da atitude de explorar o interior do sujeito. Elas funcionam como subversão e fuga de um mundo que vive o paradoxo da decadência social e a ascensão da tecnologia. Hugo Friedrich (1904 – 1978), em *Estrutura da Lírica Moderna*, avaliando o papel da imaginação enquanto evasão na poesia produzida a partir de Baudelaire, afirma que seu uso constituiu uma tentativa do artista “de conservar para si a liberdade e para o mundo o maravilhoso, que nada tem a ver com as ‘maravilhas da ciência’”¹³⁴. Mas aqui, mais uma vez, chamo atenção para o diálogo que os decadentes estabeleceram com a metrópole nascente. Mesmo investindo em um tom de aparente recusa, de incômodo com o mundo em que vive, é neste mesmo mundo que a arte decadente irá surgir, em relação a ele, estimulada e proporcionada por ele, logo, a cidade também torna-se um estímulo para a imaginação. A fuga não se concretiza para fora da cidade enquanto espaço físico, e sim para o próprio interior da mente, exilada em si. Mas a partir da impossibilidade de se esquivar por completo do ambiente externo – mesmo com a ajuda da dormência oferecida pelo ópio – é com a imaginação que o artista decadente encontra sua forma de criar um universo próprio, seja concebendo fantasias ou utilizando-se de uma linguagem original, por vezes hermética – como alguns dos textos de Mallarmé e Rimbaud.

Northrop Frye assim descreve a equação que reúne imaginação e a construção da realidade:

¹³³ MORETTO, 1989, p. 31.

¹³⁴ FRIEDRICH, 1978, p. 166.

[...] O homem vive num meio ambiente que chamamos de natureza e também vive numa sociedade ou num lar, um mundo humano que ele está tentando construir a partir da natureza. Há o mundo que ele vê e o mundo que ele constrói, o mundo em que vive e o mundo em que quer viver. Em relação ao mundo que ele vê, ou meio ambiente, a atitude essencial de sua mente é a do reconhecimento, a habilidade de ver as coisas como elas são, a compreensão clara do que é, enquanto distinto daquilo que gostaríamos que fosse. [...] A outra atitude é geralmente descrita como “criativa”, uma metáfora um tanto vaga de origem religiosa, ou como imaginativa. Essa é a visão não do que é, mas do que, de outra maneira, poderia ser feito com uma dada situação. [...] O padrão de realidade não é inerente àquilo que ali está, mas a um excesso irreal e subjetivo sobre o que ali está que, por sua vez, ganha existência com sua própria espécie de realidade. [...] As reações criativas e neuróticas à experiência são ambas insatisfeitas com o que veem; ambas acreditam que algo mais deveria estar “lá”; [...]. (FRYE, 2000, p.167- 168).

Partindo do princípio descrito por Frye, a atitude “criativa”, ou “imaginativa” deriva do desejo humano de modificar sua condição e seu ambiente. Há a percepção de que algo está em descompasso em relação a determinados anseios, entre o *querer* e o *ser*, e tal discernimento impulsionaria o indivíduo a criar, a imaginar possibilidades e universos¹³⁵. Com isso, compreende-se o movimento correlato realizado pelos poetas do decadentismo ao se confrontarem com uma sociedade que julgavam em declínio, e como a imaginação assumiu lugar de importância nesse cenário, não apenas como mecanismo de fuga da realidade cotidiana da vida burguesa e da criação de mundos poéticos próprios, mas também como uma postura estética contrária a observação e descrição “fiel” da realidade do modelo Realista/Naturalista de Émile Zola (1840 – 1902).

No entanto, como frisado no início deste capítulo, quando falamos em esferas estéticas e na inclusão de autores em seus domínios, não podemos nos ater a categorias estanques, mas sim em predominâncias. Ao valorizar a imaginação em detrimento de uma concepção de “realidade”, os decadentes não tornaram-se sentimentais, ao contrário, evitavam o sentimentalismo romântico, buscando uma racionalização do sentimento de decadência. É isto o que ocorre com o livro *Às avessas*, de J.-K. Huysmans (1848 – 1907), marco da literatura decadentista¹³⁶. O

¹³⁵ Neste contexto, especificamente, Frye refere-se a criação em três categorias: o amor, a religião e a arte.

¹³⁶ Em *Às avessas* também é muito importante a presença do fator patológico na formação da personalidade de seu protagonista, muito embora, na visão de José Paulo Paes, essa característica seja devida a outro elemento: “Para explicar a nevrose do seu herói, Huysmans invoca causas de

protagonista, des Esseintes, preenche longos períodos dos seus dias realizando autoanálises, classificando suas tendências antiburguesas, antipositivistas, seu gosto por obras de arte, e o apreço pela imaginação e o viver pouco convencional. Uma das passagens mais icônicas desta narrativa trata-se da suposta viagem feita por des Esseintes à Inglaterra, que não passou de uma visita a um restaurante inglês localizado em Paris. O jantar, embalado pela lembrança de um livro de Dickens recém lido, teria sido o bastante para o protagonista sentir-se em Londres sem precisar se deslocar da capital francesa, em uma demonstração da substituição de uma Inglaterra “real” por uma sensação promovida por artifícios da imaginação.

A realidade de des Esseintes é pautada por suas sensações, seus pensamentos, suas escolhas. O que ocorre, de fato, após a recusa do mundo exterior e o mergulho na própria mente, é que a imaginação e a sensação individual tornam-se o meio pelo qual o exterior é apreendido e transformado, não mais ordenado por uma realidade universal e determinista. As fronteiras entre a “realidade” – objetiva – e a imaginação – subjetiva – tornam-se cada vez mais tênues.

É esta conjuntura de valorização da mente individual na arte decadente que criou o clima necessário para o surgimento de um autor como Fernando Pessoa, cuja obra nutriu-se do interesse das manifestações do “eu” interno em sua relação com o meio externo, mediada pelos sentidos, culminando em formulações como esta: “A única realidade para mim são as minhas sensações. Eu sou uma sensação minha. [...] Procurar o sonho é pois procurar a verdade, visto que a única verdade para mim, sou eu próprio.”¹³⁷.

Não há mistério na existência de uma compatibilidade entre imaginação, criação e o mergulho no universo interior com as formulações envolvendo genialidade e loucura. A segunda metade do século XIX, e o início do XX, foram férteis em ensaios e outras manifestações intelectuais que se debruçaram sobre esses temas no âmbito do decadentismo e das correntes que se desenvolveram a partir daí. O

ordem hereditária, caracterizando-a como a ‘singular moléstia que assola as raças de sangue exaurido’. O ‘anêmico nervoso’ des Esseintes é o último descendente de uma ‘antiga casa’ cujo ‘resto de vigor’ se fora exaurindo ao longo dos séculos em ‘uniões consanguíneas’. Neste, como em outros passos, Huysmans estava parodiando as práticas naturalistas: é mais do que sabido que Zola e seus discípulos costumavam recorrer a alguma hereditariedade malsã para dar conta de degenerescências individuais e/ou sociais.” (PAES, 1987, p. 13). A diferença entre a utilização do fator biológico na obra de Pessoa, a partir do que desenvolvemos no terceiro tópico, para o uso observado em des Esseintes reside em que, para Pessoa, o biológico, somado ao social, impulsiona a criação de indivíduos desviantes, loucos criativos, uso oposto ao feito por Zola, em que o hereditário é posto para explicar mazelas.

¹³⁷ PESSOA, 1968, p. 220.

livro de Nordau, *Degenerescência* (1893), ao qual nos referimos no primeiro capítulo, é um desses exemplos, assim como o ensaio *Tradição e Talento Individual* (1919), de T. S. Elliot – sendo este exemplar no plano da formação intelectual do artista. Mas o próprio Baudelaire, também em *O pintor da vida Moderna* já havia esboçado sua versão de gênio artístico, relativamente próxima ao gênio pessoano:

[...] todo pensamento sublime é acompanhado de um estremecimento nervoso, mais ou menos intenso, que repercute até no cerebelo. O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo o seu ser. Mas o gênio é somente a infância redescoberta sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se de órgão viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada. (BAUDELAIRE, 1996, p. 18- 19).

Assim como dissertamos sobre o gênio em Pessoa, percebemos que o gênio baudelairiano moderno se estabelece a partir de um tipo de equilíbrio, que no caso do poeta francês ocorre entre a razão alcançada pelo homem combinada com um “estremecimento nervoso” semelhante ao que ocorre com a sensibilidade de uma criança. Em outras palavras, uma sensibilidade controlada e estimulada pelo espaço urbano moderno.

E aqui voltamos ao que foi idealizado nos capítulos anteriores: a junção da compreensão de genialidade pessoana e sua relação com a cidade moderna em Álvaro de Campos. Este mesmo Campos, o “poeta decadente”, que tentou, a duras penas, superar sua decadência. Teria ele conseguido?

5.4 Álvaro de Campos: primeira decadência

Lembremo-nos de que Álvaro de Campos é um heterônimo de produção programática e, assim como já mencionamos, muitos dos estudiosos pessoanos percebem um curva evolutiva na obra poética do engenheiro. As tentativas de classificação mais recorrentemente feitas estabelecem, pelo menos, três fases em seu trabalho – exceto na perspectiva de Teresa Rita Lopes, que elenca quatro – sendo elas, em linhas gerais, correspondentes à uma primeira fase decadente, uma segunda fase sensacionista e uma terceira e última fase intimista/pessimista. A evolução, prevista também por Pessoa, dá conta de que a primeira fase de Campos, a do “Poeta Decadente” teria encontrado seu fim logo após o encontro com Caeiro.

Mas vejamos como essa “superação” se estabelece quando observarmos a relação de Álvaro de Campos com a cidade moderna e seus habitantes ao longo de sua obra.

A proximidade dos poemas da dita primeira fase com os princípios decadentistas e simbolistas finisseculares da geração que o antecedeu é evidente, estética e tematicamente. Os versos datados entre 1913 e 1914 se filiam ao uso de rimas marcadas, com métrica predominantemente precisa – com alguns erros propositais – e uma sutil musicalidade, como nos seguintes versos iniciais de “Barrow-on-Furnes”, conjunto composto por cinco sonetos: “Sou vil, sou reles, como toda a gente,/ Não tenho ideais, mas não os tem ninguém./ Quem diz que os tem é como eu, mas mente./ Quem diz que busca é porque não os tem.”¹³⁸.

Alguns dos traços mais característicos e evocados do decadentismo também são visitados por Campos, exemplo é o representativo “Opiário”, que já carrega em seu nome o imaginário da droga causadora de alucinações oníricas e que esteve fortemente em voga entre os poetas decadentes no século XIX. Assim como eles, em “Opiário” Campos demonstra um desejo de afastar-se da realidade cotidiana que o cerca, visto que, não apenas o mundo encontra-se em declínio, mas também Campos se vê refletindo esta decadência em seu estado de espírito e fisicamente, vivendo em uma condição de intensa morbidez e cansaço: “Levo o dia a fumar, a beber coisas,/ Drogas americanas que entontecem,/ E eu já tão bêbado sem nada! Dessem/ Melhor cérebro aos meus nervos como rosas.”¹³⁹. O uso da droga, para além da dormência, também se vincula à valorização da imaginação. Os delírios são tomados pelas imagens do Oriente presentes no poema, que retoma o tema do exótico, diferente de tudo o que há na Europa. No entanto, para o desespero do poeta, nada há de exótico no Oriente, pelo menos nada que o possa retirar de seu tédio. A busca por “um Oriente ao oriente do Oriente”, ou seja, a busca pelo extremo da nova experiência, se demonstra improdutiva, conclusão à qual o próprio Campos tristemente chega: “Eu acho que não vale a pena ter/ Ido ao Oriente e visto a Índia e a China./ A terra é semelhante e pequenina/ E há só uma maneira de viver.”¹⁴⁰. Na realidade, o poeta entende que para encontrar o verdadeiro desconhecido basta

¹³⁸ PESSOA, 2012, p. 73.

¹³⁹ PESSOA, 2012, p. 59.

¹⁴⁰ PESSOA, 2012, p. 60.

olhar para dentro: “Pra que fui visitar a Índia que há/ Se não há Índia senão a alma em mim?”¹⁴¹.

Esse tipo de desilusão, que envolve a impossibilidade de substituir de maneira definitiva a “realidade” pelos produtos da imaginação, é a responsável pelo tom de angústia e melancolia do Campos decadente. O “sonho”, não necessariamente provocado pelo uso de drogas, sugere uma constituição tão fluida que não se pode reter, e sua existência é constantemente ameaçada pelo turbilhão do mundo moderno:

Sonhar um sonho é perder outro. Tristonho
Fito a ponte pesada e calma...
Cada sonho é um existir de outro sonho,
Ó eterna desterrada em ti própria, ó minha alma!

Sinto em meu corpo mais conscientemente
O rodar estremecido do comboio. Pára?...
[...]
De realidade e de gente e movimento.
Olho p’ra fora...Cesso...Estagno em mim.
Resfolgar da máquina...Carícia de vento
Pela janela que se abre...Estou desatento...
Parar...seguir...parar...Isto é sem fim

Ó o horror da chegada! Ó horror. Ó nunca
Chegares, ó ferro em trémulo seguir!
[...]

Tudo o que fui de sonho, o eu-outro que tive
Resvala-me pela alma...Negro declive
Resvala, some-se, para sempre se esvai E
da minha consciência um Eu que não obtive
Dentro em mim de mim cai.
(PESSOA, 2012, p. 51- 52).

Estes versos de “Viagem”, para além da ideia de movimento pela qual já passamos, reforçam a consciência da instabilidade do sonho de Campos. A capacidade de olhar é de grande importância – não apenas em Campos, mas também em Caeiro – para o estabelecimento do movimento entre interior e exterior, sonho e realidade objetiva, para percebermos a impossibilidade do poeta de alcançar qualquer tipo de estado de repouso. O excerto “Olho p’ra fora” atinge, nesse contexto, duas significações: uma física, na qual Campos olha de fato com

¹⁴¹ PESSOA, 2012, p.61.

seus olhos humanos pela janela do comboio e vê “gente e movimento”, e outra metafórica, quando seu olhar se desloca de dentro de sua alma, turvando as imagens do sonho, para o mundo objetivo. Neste jogo nada se concretiza. A vida passa em condição de estagnação, resultado do turbilhão moderno que nos coloca em um movimento vazio de significado, e o sonho resvala e se perde.

Nos sete supostos poemas da decadência de Campos nos é possível captar também o princípio da exploração dos temas envolvendo sua saúde mental. A sensação de estar em uma corda bamba, pendendo entre a lucidez e a loucura surge já em “Opiário”, “Carnaval” e “Barrow-on-Furnes”. Os elementos, conforme elencados no segundo capítulo desta dissertação, que constituem a formação do gênio pessoano – e neste momento já deve estar claro que isso engloba os aspectos tanto da genialidade quanto da loucura a seu serviço – se manifestam de forma combinada com alguns traços decadentistas, principalmente quando observamos suas interações com o espaço urbano.

Embora a cidade moderna apareça em todos os poemas dessa fase – em alguns deles apenas em um verso, uma menção, uma breve indicação de cidade no horizonte

– há dois que se destacam na representação citadina: “Tão pouco heráldica a vida!” e “Carnaval”. Nesses dois casos, a ambiguidade com a qual os decadentes trataram a metrópole é revisitada por Campos¹⁴², que imprimiu em seu trato poético características próprias.

“Tão pouco heráldica a vida!” é um exemplo particularmente irônico. Sem dúvida, chama nossa atenção a hipotética simpatia que Álvaro de Campos oferece aos representantes mecânicos que governam a modernidade urbana do início do século XX: “Sede abençoados, carros, comboios e trens/ Respirar regular de fábricas, motores trementes a atroar”¹⁴³. Na sequência, antes do decadente que busca o isolamento nas manifestações da imaginação, na substituição da realidade objetiva pelos paraísos artificiais do “Opiário”, esbarramos em um Campos que atesta tanto a própria decadência, quanto a da experiência social sua contemporânea: “Sede abençoados, vós ocultais-me a mim.../ Vós ocultais o silêncio real e inteiro da Hora/ [...] Levei-me para longe de eu saber que vida é que sinto./ [...] A vida que eu vivo –

¹⁴² Tanto o poema “Tão pouco heráldica a vida!” quanto “Carnaval” já foram reproduzidos no panorama presente no tópico quatro, sendo assim, torna-se desnecessária uma reprodução extensiva neste momento.

¹⁴³ PESSOA, 2012, p. 50.

ó (...) – é a vida que me minto.”¹⁴⁴. Em certa medida, este poema trata-se de um diagnóstico da vida moderna e decadente, “tão de si própria oca” e “do sentir-se despida”. Este é o resultado de sociedade tecnicista que, com o uso indiscriminado dos “progressos” da ciência, estava naquele momento mergulhando a humanidade em um estrondo moderno que retirou grande parte da sensibilidade de seus indivíduos. Nesse sentido, a cidade é uma possível causadora da decadência e, ao mesmo tempo a sua solução, pois a maneira que o poeta – encarnando o gênio pessoano inadaptado ao meio – inicialmente encontra de superar esse sentimento de declínio é deixando-se levar pelo “embalar férreo”. A ideia é a de que, quando se está dentro de um mecanismo, como uma das engrenagens, apenas repetindo padrões de reação, o sujeito perde a consciência de si e se dilui no todo. No entanto, o estabelecimento dessa atitude em linguagem poética já se coloca enquanto consciência.

Mas após o diagnóstico vem a reação, as tentativas de cura, diversas vezes, no caso de Álvaro de Campos, por meio da autoanálise. Em “Carnaval”, segundo poema em que a cidade assume protagonismo na fase decadente, o poeta lida com esta ferramenta e contrapõe a metrópole ao seu interior. De acordo com Teresa Rita Lopes, em nota ao poema em sua edição, antes do título “Carnaval”, no manuscrito de

Pessoa, há a expressão “Autoscopia”. No campo da psicologia a autoscopia representa um método de avaliação de si pela confrontação, observando características que não tinha conhecimento de possuir, e encontrando contradições em suas ideias e ações¹⁴⁵. E isto é o que de fato ocorre neste poema dividido em quatro seções.

Desde os primeiros versos, o paradoxo, tão caro a Campos, entre o “eu” e o movimento da rua, está posto: “A cada hora tenho a dolorosa/ Sensação, agradável todavia,/ de ir aos encontros através da alegria/ Duma plebe farsante e copiosa...”¹⁴⁶; “O que era cérebro acaba sentimento”; “Quando quero pensar, sinto, não sei”; “Estalame na cabeça o coração”. É flagrante, também, umas das marcas mais distintivas do Decadentismo: “Sinto uma súbita falta de corrimões/ No pleno dia da cidade (...)/ [...] E sempre em mim desloca o crente centro/ Do meu psiquismo,

¹⁴⁴ PESSOA, 2012, p. 50.

¹⁴⁵ LAROCCA; SADALLA, 2004, p. 421.

¹⁴⁶ PESSOA, 2012, p. 66.

que anda sempre à roda...”¹⁴⁷. Trata-se, nas palavras de Osakabe, de uma sensação de perda de referências expressa pelo termo “nem Deus nem o Homem”¹⁴⁸, tradução de um espírito de época decadentista de fim de século em que o Deus cristão ocidental e institucionalizado – que por muitos séculos foi o grande centro de direcionamento das ações humanas – e o Homem enquanto espécie – elevado ao patamar de grande portador da razão iluminista no século XVIII – não haviam cumprido com suas promessas de redenção¹⁴⁹. O que resta, para Campos, é olhar para si enquanto indivíduo, buscando o próprio centro. Ora, sabemos que esta não foi uma tarefa fácil para o engenheiro. Ocorre que, em “Carnaval”, o poeta esforça-se por, em meio a massa das ruas, encontrar a própria individualidade, elemento que se perde, como a mulher vista por Baudelaire em “A uma passante”. Porém a busca não se conclui e Campos encontra-se cansado mentalmente. Ao fim, na última seção de versos, a imaginação, na figura do sonho ao dormir, finalmente retoma seu lugar de salvadora dos males decadentes, e as contradições reveladas pela autoscopia se expressam enquanto fado:

Aquela falsa e triste semelhança
Entre quem julgo ser e quem eu sou.
Sou a máscara que volve a ser criança,
Mas reconheço, adulto, aonde estou,

Isto não é o Carnaval, nem eu.
Tenho vontade de dormir, e ando.
O que passa, ondeando, em torno meu,
Passa (...)

Dormir, despir-me deste mundo ultraje
Como quem despe um dominó roubado.
Despir a alma postiça como a um traje.
(...)
Tenho náusea carnal do meu destino.
Quase me cansa me cansar. E vou,
Anónimo, (...) menino,
Por meu ser fora à busca de quem sou.

¹⁴⁷ PESSOA, 2012, p. 67.

¹⁴⁸ OSAKABE, 2013, p.51.

¹⁴⁹ Uma das expressões mais claras deste sentimento em Álvaro de Campos encontra-se no segundo soneto de “Barrow-on-furnes”: “Deuses, forças, almas de ciência ou fé,/ Eh! Tanta explicação que nada explica!/ Estou sentado no cais, numa barrica,/ E não compreendo mais do que de pé.” (PESSOA, 2012, p. 73).

5.5 Álvaro de Campos: uma decadência persistente

Mas eis que surge Caeiro, e Osakabe assim nos apresenta o lugar deste mestre no projeto heteronímico de Fernando Pessoa:

[...] parece ficar legítima a hipótese de que, ao criar seu drama em gente, Pessoa, no plano da criação, não apenas estava formulando uma aguda análise de sua situação de homem finissecular, como também tentava justificar para si próprio, e para outros uma via com intenção salvífica, encarnada na poesia de Caeiro. (OSAKABE, 2013, p.39).

Assim posto, Caeiro recebe o papel de possível salvador, tanto de Pessoa quanto de Álvaro de Campos e de Ricardo Reis. No caso do poeta engenheiro, nosso enfoque, a presença de Caeiro simbolizou um braço estendido que poderia retirá-lo da lama sobre a qual a decadência o havia lançado, e o poema “Ode Triunfal” é o primeiro sinal desse movimento antidecadente, constando, na edição de Teresa Rita Lopes, como o primeiro texto de Campos da fase do “Engenheiro Sensacionista”.

Já comentamos sobre a postura pertinente de Eduardo Lourenço, que encara a “Ode Triunfal” como uma pseudo-ode. De fato, esta percepção pode nos auxiliar na avaliação do papel que a cidade ocupa dentro deste poema capital da obra de Álvaro de Campos. Se não há, de todo, uma exaltação plena da modernidade expressa pelos elementos que compõem os grandes centros urbanos e industriais do início do século XX, estaríamos ainda diante de uma ambiguidade decadente?

O tom agressivo e verborrágico da “Ode Triunfal” parece, antes de tudo, um anseio por silenciar algo dentro de si. Versos como “Eu podia morrer triturado por um motor/

Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída”¹⁵⁰ definem uma expressão insana desse desejo de anulação, e não a explicitação de aceitação de sua condição moderna. A euforia com relação aos meios tecnológicos, a revelação de seus benefícios, de seus progressos, é constantemente minada por uma voz que constrói um oásis em meio ao caos urbano, – caso da passagem em parênteses em que Campos reconstrói, com a imaginação, um outro tempo, uma infância na qual a tranquilidade do campo parecia deixar a existência mais simples – ou ainda, revela abertamente a natureza de seu “romance” com a cidade:

¹⁵⁰ PESSOA, 2012, p. 82.

Ó fábricas, ó laboratórios, ó music-halls, ó Luna-Parks,
 Ó couraçados, ó pontes, ó docas flutuantes –
 Na minha mente turbulenta e encandescida
 Possuo-vos como a uma mulher bela,
 Completamente vos possuo como a uma mulher bela que não se
 ama, Que se encontra casualmente e se acha interessantíssima.
 (PESSOA, 2012, p. 81- 82).

Álvaro de Campos equipara seu apreço pela cidade ao simples interesse por uma bela moça que encontrou e achou interessante, evidência de um sentimento superficial, e a percepção deste sentimento raso não ocorre enquanto caso isolado dentro da pretensa ode. Em outro momento, Campos se dirige à cidade como “Nova Minerva sem-alma dos cais e das gares!”¹⁵¹. Esta nova Minerva, substituta incomparável com a deusa das artes, do comércio e da sabedoria dos antigos romanos, é “sem-alma”, sem profundidade metafísica, sendo pura existência sem sabedoria, afinal.

O vínculo estabelecido entre Campos e a cidade na “Ode Triunfal” e em “Carnaval” é de natureza distinta. O “eu” que se apresenta em “Carnaval” toma consciência de sua decadência, da proximidade de seu caos interior com o movimento das ruas, mas ainda investe suas forças em buscar traços de sua individualidade. Na ode o movimento é inverso, não há uma força contrária que insista em encontrar o individual, mas sim a enunciação de um desejo de dissolução de deixar-se levar turbilhão adentro. Qualquer tentativa de individualização é afastada pela própria forma de existir da metrópole:

Ah, que vidas complexas, que coisas lá pelas casas de tudo isto!
 Ah, saber-lhe as vidas a todos, as dificuldades de dinheiro,
 As dissensões domésticas, os deboches que não se
 suspeitam, Os pensamentos que cada um tem a sós consigo
 no seu quarto E os gestos que faz quando ninguém o pode
 ver! Não saber tudo isto é ignorar tudo, ó raiva,
 Ó raiva que como uma febre e um cio e uma fome
 Me põe a magro o rosto e me agita às vezes as mãos
 Em crispações absurdas em pleno meio das turbas
 Nas ruas cheias de encontrões!
 (PESSOA, 2012, p.83).

Nesse sentido, a “Ode Triunfal” é muito próxima de “Tão pouco heráldica a vida!”, enquanto forma poética de reconhecer que uma das fontes da decadência é o

¹⁵¹ PESSOA, 2012, p.79.

fenômeno urbano. A ambiguidade reside nas circunstâncias nas quais o poeta se encontra: ao mesmo tempo em que a cidade é este lugar de dispersão, de anulação e declínio social¹⁵², é a partir dele que o poeta reconstrói sua identidade. O movimento frenético das fábricas e das ruas, para bem e para o mal, estimulam os sentidos e permite ao indivíduo acessar novas possibilidades de pensamento e existência. Não sem razão, Fernando Pessoa situou no avanço civilizacional – principalmente do fim do século XIX, embalado pela publicação de Nordau – um dos principais requisitos para o aparecimento do gênio. O gênio encontra-se em meio a diversidade de pensamento, sem as amarras forçadas pelo cristianismo e nem a crença no homem enquanto raça, mas sim no desvio da norma¹⁵³: “Esta gente é igual, eu sou diverso – / Mesmo entre os poetas não me aceitariam./ Às vezes nem sequer suponho isto em verso –/ E o que digo, eles nunca assim diriam.”¹⁵⁴.

Mas a ironia de Campos ao refletir sobre o modo de vida seu contemporâneo não se restringe aos versos da “Ode Triunfal. O feitio dúbio com que trata a cidade estende-se de maneira semelhante desde a fase do “Poeta Decadente”, e continua por toda a fase que Teresa Rita Lopes nomeou de “O Engenheiro Sensacionista”. É neste mesmo intervalo que Campos expressa de forma mais evidente o impacto causado pelo desenvolvimento urbano em seus nervos. A versão mais intensa do descontrole emocional de sua histeria ocorre justamente durante a tentativa de superação da decadência, momento em que se esforça em abraçar sua condição de homem moderno:

Tremo com um frio da alma repassando-me o corpo
E abro de repente os olhos, que não tinha fechado.
Ah, que alegria a de sair dos sonhos de vez!
Eis outra vez o mundo real, tão bondoso para os nervos!

¹⁵² Que tipo de elogio poderia haver nesses versos que apresentam os problemas sociais das civilizações industriais da virada do século: “Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,/ Que emprega palavras como palavras usuais,/ Cujos filhos roubam às portas das mercearias/ E cujas filhas aos oito anos – e eu acho isso belo e amo-o! – Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada./ A gentinha que anda pelos andaimes e eu vai para casa/ Por vielas quase irreais de estreiteza e podridão./ Maravilhosa gente humana que vive como os cães,/ Que está abaixo de todos os sistemas morais,/ Para quem nenhuma religião foi feita,/ Nenhuma arte criada,/ Nenhuma política destinada para eles! [...]” (PESSOA, 2012, p. 83- 84).

¹⁵³ Álvaro de Campos retoma esta ideia de cidade enquanto espaço de diversificação em diversos momentos de sua obra poética, ainda insistindo em sua relação ambígua com a mesma: “Trago um grande cansaço de ser tanta coisa./ Chegam os retardatários do princípio,/ E de repente impacientome de esperar, de existir, de ser,/ Vou-me embora brusco e notável ao porteiro que me fita muito mas rapidamente./ Regresso à cidade como à liberdade./ Vale a pena sentir para ao menos deixar de sentir.” (PESSOA, 2012, p. 248).

¹⁵⁴ PESSOA, 2012, p. 69.

Ei-lo a esta hora matutina em que entram os paquetes que chegam cedo.

[...]

A minha imaginação higiênica, forte, prática,
Preocupa-se agora apenas com as coisas modernas e úteis,
Com os navios de carga, com os paquetes e os passageiros, Com
as fortes coisas imediatas, modernas, comerciais, verdadeiras.
Abranda o seu giro dentro de mim o volante.
(PESSOA, 2012, p. 127).

Estes versos da “Ode Marítima” reproduzem um discurso irônico que Álvaro de Campos repete para si inúmeras vezes, como se pela repetição ele fosse capaz de finalmente, em algum momento, se convencer de sua adesão ao moderno. Enquanto busca seu sentimento de adequação ao meio, notamos que a loucura está contaminando seus versos. E não estamos falando da loucura controlada, pré-requisito para a genialidade pessoana, mas sim da loucura enquanto estado patológico degenerativo. São da fase sensacionista de Campos os poemas repletos de onomatopeias e expressões fonéticas distorcidas mais frequentes que está vinculada a determinados aspectos da representação do atavismo no poeta engenheiro – assim como também foi um recurso recorrente da literatura futurista. Não é coincidência que esses casos ocorram nos mesmos poemas em que a cidade assume protagonismo. São eles: “Ode Triunfal”, “Ode Marítima”, “Ode Marcial”, “Saudação a Walt Whitman”, “A passagem das horas”, “A partida” e “Meu cérebro fotográfico...”. Esses textos apontam para uma predominância dos aspectos da loucura em decorrência do modo de vida moderno, ocorrendo uma correspondência entre o estado nervoso instável do poeta e os ruídos altos das indústrias. Campos parece gritar pois, se não gritar, como será ouvido em meio ao ranger das engrenagens? Nesse aspecto, a “Saudação a Walt Whitman” representa o registro desta confirmação:

Loucura furiosa! Vontade de ganir, de saltar,

[...]

Eu, louco de musical sibilar ébrio das máquinas,

[...]

Fúria do moderno concretado em mim,

Espasmo translúcido de ser,

Flor de agirem os outros,

Festa porque há a Vida,

Loucura porque não há vida bastante em um p'ra ser todos

[...]

Decadentes, meu velho, decadentes é o que nós somos...

No fundo de cada um de nós há uma Bizâncio a arder,

E nem sinto as chamas e nem sinto Bizâncio

Mas o Império finda nas nossas veias aguadas

E a Poesia foi a da nossa incompetência para agir...

[...]

Raios Partam a mandriice que nos faz poetas,

A degenerescência que nos engana artistas,

O tédio fundamental que nos pretende enérgicos e modernos,

Quando o que queremos é distrair-nos, dar-nos ideia da vida

Porque nada fazemos e nada somos, a vida corre-nos lenta nas veias. (PESSOA, 2012, p. 151/152/154/160).

Ao colocarmos os poemas de Álvaro de Campos na equação do gênio pessoano, notamos que não há neste heterônimo o equilíbrio necessário para a formação plena da genialidade nessas condições. O equilíbrio entre subjetividade e objetividade nunca ocorre de maneira completa, – “Sou um formidável dinamismo obrigado ao equilíbrio”¹⁵⁵ – mas apenas em forma de busca, do movimento. Da mesma forma que Campos vive deslocando-se pelo espaço, de cidade em cidade, em busca de um lugar ao qual se adapte, o ponto de equilíbrio de seu ser, de extinção do tédio ou do caos – seja interno ou externo – é um lugar o qual o heterônimo nunca alcança. Nos versos acima reproduzidos o poeta assume: “Decadentes, meu velho, decadentes é o que nós somos”. O que está por trás desse posicionamento? Assumir a decadência significa assumir, também, que não se é apto para conviver com a objetividade, que o imaginário sempre possuirá lugar de destaque em sua forma de existir no mundo moderno – assim como revela em “A Passagem das Horas”: “Fui educado pela Imaginação,/ Viajei pela mão dela sempre.”¹⁵⁶ – Em *As figuras do dândi*, Orna Messer Levin afirma que os sinais da decadência “encontram-se precisamente na elevação do poder imaginativo em detrimento do equilíbrio e da razão”¹⁵⁷. Em outras palavras, ser decadente de forma consciente, como faz Campos, é abrir mão do equilíbrio entre o imaginário e o mundo objetivo, e essa atitude provoca uma transformação na forma como a cidade é explorada em outros poemas, de fases posteriores.

Podemos dividir a experiência de Campos na metrópole em dois grandes blocos. O primeiro deles, tomando a divisão estabelecida por Teresa Rita Lopes como referência, compreende as duas primeiras fases, que se iniciam com os poemas produzidos a partir de 1913 e terminam no ano de 1922. Dos quarenta e seis poemas aí encontrados, a cidade aparece como elemento de composição em trinta e dois, dos quais ocupa lugar de destaque em quinze. É curioso pensarmos que, em consonância com esse período de produção de Campos – de 1913 até 1922 – na história, ocorreu a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), evento que certamente teria influenciado no aprofundamento do sentimento de declínio nos intelectuais

¹⁵⁵ PESSOA, 2012, p. 227.

¹⁵⁶ PESSOA, 2012, p. 190.

¹⁵⁷ LEVIN, 1996, p.32.

herdeiros do Decadentismo no início do século XX. A “Ode Marcial”, poema de Campos dividido em dez seções, algumas datadas de agosto de 1914, nos dá pistas desse momento de declínio na crença na civilização moderna e da incerteza em relação ao futuro: “Ó civilização chegando à encruzilhada nocturna/ Donde tiraram o ponto-de-apoio/ E donde partem caminhos curvos não sei para onde,/ E não há luar sobre as indecisões...”¹⁵⁸.

O segundo bloco de representação do espaço urbano em Campos inicia-se a partir da fase que Teresa Rita Lopes chama de “O Engenheiro Metafísico” que principia poucos anos após o término da Primeira Guerra Mundial, em 1923, e segue até o último poema do período do “Engenheiro Aposentado”, em 1935. Nesse interim, a cidade é registrada em noventa e três poemas, no entanto, o que diferencia o segundo bloco em comparação com o anterior é que, a partir de 1922, são raros os poemas em que a cidade assume protagonismo. A palavra exaltada abre espaço para um tom mais ameno, mas que de maneira alguma reflete uma sensação de apaziguamento por parte de Campos. Assumir a própria decadência não se constituiu como solução para suas inquietações, ao contrário, apenas o instigou a expressar, de outras formas, sua inadaptação ao mundo seu contemporâneo.

O primeiro poema da fase metafísica, “Lisbon Revisited (1923)”, continua a expressar seu instinto de declínio e revolta contra as instituições burguesas:

Não me tragam estéticas!
 Não me falem em moral!
 Tirem-me daqui a metafísica!
 Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem
 conquistas Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) –
 Das ciências, das artes, da civilização moderna!

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se têm a verdade, guardem-na!

[...]
 Queriam-me casado, fútil, cotidiano e tributável?
 Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?
 Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
 Assim como sou, tenham paciência!
 Vão para o diabo sem mim,
 Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!

¹⁵⁸ PESSOA, 2012, p. 138- 139.

Para que havemos de ir juntos?
(PESSOA, 2012, p. 242- 243).

Se anteriormente, ao salientar sua experiência urbana, Campos o fazia em linhas gerais, observando a cidade enquanto grande estrutura devoradora de individualidades, neste segundo momento ele volta o seu olhar mais detidamente para o cotidiano, os pequenos elementos formadores do dia-a-dia das grandes cidades. Esta etapa apresenta com mais detalhes a faceta dândi do poeta engenheiro, que passa menos tempo viajando de uma cidade para outra e começa a flunar pelas ruas ou ainda observando o fluxo de pessoas pela janela de algum cômodo. Dá para perceber que o “olhar”, atitude tão valorizada nos primeiros poemas, retorna com mais cautela, não por parte da massa urbana, mas do poeta. Observemos, por exemplo, o poema “Acaso” datado de 27 de março de 1929:

No acaso da rua o acaso da rapariga loura.
Mas não, não é aquela.

A outra era noutra rua, noutra cidade, e eu era outro.

Perco-me subitamente da visão imediata,
Estou outra vez na outra cidade, na outra
rua, E a outra rapariga passa.

Que grande vantagem o recordar intransigentemente!
Agora tenho pena de nunca ais ter visto a outra rapariga,
E tenho pena de afinal nem sequer ter olhado para esta.

Que grande vantagem trazer a alma virada do avesso!

Ao menos escrevem-se versos, passa-se por doido, e depois por
génio, se calhar,
Se calhar, ou até sem calhar,
Maravilha das celebridades!

Ia eu dizendo que ao menos escrevem-se versos...
Mas isto era a respeito de uma
rapariga, De uma rapariga loura, Mas
qual delas?
Havia uma que vi há muito tempo numa outra cidade,
Numa outra espécie de rua;
E houve esta que vi há muito tempo numa outra cidade
Numa outra espécie de rua;
Porque todas as recordações são a mesma recordação,
Tudo que foi é a mesma morte,
Ontem, hoje, quem sabe se até amanhã?

Um transeunte olha pra mim com uma estranheza ocasional.
 Estaria eu a fazer versos em gestos e caretas?
 Pode ser... A rapariga loura?
 É a mesma afinal...

Só eu, de qualquer modo não sou o mesmo, e isso é o mesmo também.
 (PESSOA, 2012, p. 328- 329).

De partida, o título do poema soa propício para descrever o tipo de experiência proporcionado pelo movimento das ruas urbanas. O acaso, a imprevisibilidade, a sucessão de fatos eventuais caminha ao lado deste poeta que caminha e se depara com uma rapariga loura. A ocorrência ativa de imediato a imaginação do indivíduo, que já não está mais ali, com o olhar voltado para a rua – “Perco-me subitamente da visão imediata” – mas para o interior, para a construção de uma memória. Em sua mente, Campos visita uma outra cidade, que pode ter sido a mesma, mas em outro momento de sua vida. A dinâmica entre o *ser* e o *não ser* da cidade e da rapariga evidencia tanto a fluidez da modernidade, quanto a deste sujeito não linear.

Percebamos o lugar ocupado pela arte neste contexto. Enredado pela sua confusão entre a rapariga loura que passa e a que relembra, Álvaro de Campos dispara: “Ao menos escrevem-se versos, passa-se por doido, e depois por génio, se calhar,”. Novamente o poeta revisita o poder que os estímulos da cidade exercem sobre a sua produção, mesmo que esses versos confusos e contraditórios rendam-lhe a fama de doido ou gênio, tamanha a subjetividade desta avaliação.

A cidade que aqui surge é a mesma da “Ode Triunfal” apenas enquanto ideia de modernidade, pois o tom dos versos do engenheiro é diverso. Álvaro de Campos chama nossa atenção mais para o nível da experiência da vida corriqueira desse modelo de cidade – “Um transeunte olha pra mim com uma estranheza ocasional” – do que para sua superestrutura. A convivência entre poeta decadente e meio urbano não foi amenizada, mas a metrópole recebeu status de cenário em oposição ao de personagem do primeiro bloco: a cidade em si deixou de ser protagonista e a vida dentro dela assumiu essa posição.

O aprofundamento do acaso, da fluidez do movimento das ruas, que leva à falta do olhar atento, eclode no declínio dos sentimentos e da falta de refinamento das sensações, efeito que os decadentes tentavam reverter. Destaco dois poemas em que Campos exhibe a insensibilidade da vida prática: “Diluyente” e “Bem sei que tudo

é natural”, sendo este uma continuação do assunto elaborado naquele. No primeiro, temos os seguintes versos:

A vizinha do número catorze ria hoje da porta De
 onde há um mês saiu o enterro do filho pequeno.
 Ria naturalmente com a alma na cara.
 Está certo: é a vida.
 A dor não dura porque a dor não dura.
 Está certo.
 Repito: está certo.
 Mas o meu coração não está certo.
 O meu coração romântico faz enigmas do egoísmo da vida.

Cá está a lição, ó ala da gente!
 Se a mãe esquece o filho que saiu dela e morreu,
 Quem se vai dar ao trabalho de se lembrar de mim?
 [...]
 (PESSOA, 2012, p. 345).

E assim continua no poema seguinte:

Bem sei que tudo é natural
 Mas ainda tenho coração...
 Boa noite e merda!
 (Estala, meu coração!)
 (Merda para a humanidade inteira!)

Na casa da mãe do filho que foi atropelado,
 Tudo ri, tudo brinca.
 E há um grande ruído de buzinas sem conta a lembrar

Receberam a compensação:
 Bebê igual a X,
 Gozam o X neste momento,
 Comem e bebem o bebê morto,
 Bravo! São gente!
 Bravo! São humanidade!
 Bravo: são todos pais e todas mães
 Que têm filhos atropeláveis!
 Como tudo esquece quando há dinheiro.
 Bebê igual a X.

Com isso se forrou a papel uma casa.
 Com isso se pagou a última prestação da mobília.
 Coitadito do Bebê.
 Mas, se não tivesse sido morto por atropelamento, que seria das
 contas?
 [...]
 (PESSOA, 2012, p. 346).

Esses dois poemas se alinham ao desconforto com a perda da profundidade dos sentimentos no modelo de vida urbana, pautada pelos novos costumes do capitalismo. A tristeza, ao invés de provocar um mergulho no interior da subjetividade, é diluída pelos supostos benefícios que o dinheiro pode adquirir. Pior do que isso, atribui-se valor monetário à vida de uma criança. E o fator humano nessa conjuntura, adapta-se, deixam-se levar harmonicamente pelo novo ritmo que embala seus sentimentos.

Nota-se, já neste ponto, que o fato de nomear a primeira fase da produção de Álvaro de Campos como “Poeta Decadente” não restringe a decadência apenas aos primeiros sete poemas. Não nega-se o surgimento de uma fase sensacionista e talvez duvide-se da existência de uma metafísica e outra intimista/pessimista – muito provavelmente esses dois pertençam a um só momento, mas provar isto não é nosso objetivo –, mas deve-se ter em vista que Campos nunca deixou de ser um poeta decadente. O pessimismo não esteve presente apenas nos poemas da fase do “Engenheiro Aposentado”, mas disseminado por toda a obra poética do heterônimo, assim como a valorização da imaginação¹⁵⁹, e a forma ambígua com a qual tratou o espaço urbano. No segundo tópico deste capítulo, afirmamos que, para os poetas do Decadentismo, a cidade configurou-se como um espaço quase inescapável: ao mesmo tempo em que situavam nela a origem do declínio da civilização ocidental europeia, era a partir dela que sua poesia se construía. Para o bem e para o mal, foi a declarada falta de sensibilidade e objetividade da vida moderna que provocou o movimento oposto, o mergulho no interior, fazendo com que o artista acessasse outros mecanismos de expressão e realizasse o “exame cerrado de si mesmo”, explorando novas temáticas.

Álvaro de Campos parece reconhecer este dilema decadentista, principalmente, em dois momentos. O primeiro, na “Ode Mortal”, datada de 12 de janeiro de 1927, no início da sétima estrofe o poeta confirma: “E eu, que cantei/ A civilização moderna, aliás igual à antiga,/ As coisas do meu tempo só porque esse tempo foi

¹⁵⁹ A valorização da imaginação, de fato, pertence não apenas aos poemas de Álvaro de Campos, mas também de Fernando Pessoa ortônimo. Ainda a respeito de Campos, os sonhos, os delírios e o escapismo da realidade pela utilização de drogas continuam a ser evocados como meio de fuga das desilusões da vida: “[...] Vou andando parado,/ Vou vivendo morrendo,/ Vou sendo eu através de uma quantidade de gente sem ser./ Vou sendo tudo, menos eu./ Acabei./ [...] Subitamente, na rua transversal, uma janela no alto que vulto nela? [...] Nem...quanta coisa, quanta alma, quanto irreparável! Afinal, agora, tudo cocaína.../ Meu amor infância!/ Meu passado bibe!/ Meu repouso pão com manteiga boa à janela! Basta, que já estou cego para o que vejo! Arre, acabei! Basta!” (PESSOA, 2012, p. 369- 370).

meu,/ As máquinas e os motores,[...]”¹⁶⁰. Aqui está a chegada ao ponto sem volta. O modelo de metrópole tornou-se a realidade do período vivido por Campos, e era apenas com relação a ele que o poeta poderia se dirigir. É verdade que teve a opção de Caeiro que, não se afastando muito da cidade, refugiou-se em uma quinta, mas mesmo o Mestre acabou por findar seus dias em Lisboa.

A segunda tomada de consciência de Campos do caráter inescapável da cidade, e seu apego a ela, mesmo com todos os seus elementos angustiantes, encontra-se neste poema, datado de 6 de janeiro de 1930:

Passo, na noite da rua suburbana,
 Regresso da conferência com peritos como eu.
 Regresso só, e poeta agora, sem perícia nem engenharia,
 Humano até o som dos meus sapatos solitários no princípio da noite
 Onde ao longe a porta da tenda tardia se encobre com o último
 taipal.

Ah, o som do jantar nas casas felizes!
 Passo, e os meus ouvidos vêm para dentro das casas.
 O meu exílio natural entenece-se no escuro
 Da rua meu lar, da rua meu ser, da rua meu sangue.
 [...]
 Mas apanharei o elétrico.
 Soará duas vezes a campainha lá do fim invisível da correia puxada
 Pelas mãos de dedos grossos do condutor por barbear.
 Apanharei o elétrico
 Ai de mim; apesar de tudo sempre apanhei o elétrico –
 Sempre, sempre, sempre...
 Voltei sempre à cidade,
 Voltei sempre à cidade, depois de especulações e desvios,
 Voltei sempre com vontade de jantar.
 [...]
 Paguei o bilhete. Cumpri o dever. Sou vulgar.
 E tudo isso são coisas que nem o suicídio cura.
 (PESSOA, 2012, p. 352- 353).

A cidade é a decadência, é o caos, é ruído estridente, e ao mesmo tempo é a civilização, o novo, o moderno, o ponto alto da mente racionalista humana. Ela é controversa. E mesmo assim, com todos os percalços e incômodos vividos e expressos ao longo de sua obra/vida, Álvaro de Campos não consegue se desvencilhar dela, pois ela é o seu tempo, o seu lar, o seu sangue e o seu ser. Aqui está expresso, também, outro aspecto do dandismo de Álvaro de Campos, moldado

¹⁶⁰ PESSOA, 2012, p. 279.

para verter a contradição do dândi decadente, assim definida por Enéias Farias Tavares:

A personagem do dândi formou-se nesse misto de desprezo e obsessão, que usa os elementos da própria sociedade para modificá-la imaginariamente, mostrando a essa sociedade tanto seu potencial quanto o desperdício de suas intenções e realizações. (TAVARES, 2016, p. 81).

Notemos ainda o início do poema: “Passo, na noite da rua suburbana,/ [...] Humano até o som dos meus sapatos solitários no princípio da noite,/ Onde ao longe a porta da tenda tardia se encobre com o último taipal”. A cidade que Campos descreve neste segundo bloco em que identificamos um deslocamento no tipo de representação da urbanização, é quase sempre uma imagem invertida dos anos iniciais de sua produção. O caos, as buzinas e as máquinas dão lugar a cenários crepusculares, noturnos – não estamos mais no centro, mas no subúrbio –, em que o silêncio quase domina, quebrado apenas pelo som de passos solitários, um carro que corre ao longe, ou um portão que bate. Mas o que causou essa alteração?

Certamente, uma das possibilidades dessa inversão pode ter sua origem identificada na relação de Álvaro de Campos com Alberto Caeiro. A cidade pulsante é representativa da fase sensacionista, ocorrida após o encontro de Campos com Caeiro quando passava pela região do Ribatejo. A partir desse momento, Campos se esforça para tornar-se um bom discípulo, mas sabemos que suas investidas começam a perder impulso e, para Osakabe¹⁶¹, a confirmação desse distanciamento dos valores do mestre ocorre no poema “Mestre, meu mestre querido!” – localizado, na edição de Lopes, na fase metafísica – no qual Campos afirma, dirigindo-se a Caeiro: “Meu mestre, meu coração não aprendeu a tua serenidade./ Meu coração não aprendeu nada./ Meu coração não é nada,/ Meu coração está perdido.”¹⁶².

A escrita de “Mestre, meu mestre querido!” (1928) coincide com o momento de modificação da figuração da cidade que identificamos na obra de Campos. Afastar-se de Caeiro o teria permitido desistir da implantação de uma filosofia de vida alienígena, que não lhe era natural – e tal atitude já é por si só decadente, a partir do momento que lida com a artificialidade – para ter que lidar com as próprias

¹⁶¹ OSAKABE, 2013, p. 121.

¹⁶² PESSOA, 2012, p. 302.

limitações e, como vimos, com a própria decadência. O flerte com o verso convulsivo de Whitman se esgota e encontramos um Campos que se dá conta da incapacidade de se ultrapassar o fenômeno urbano. Como expresso nos versos de “Começa a haver meia-noite, e a haver sossego”, a cidade dorme, tem seus ciclos, seus momentos de silêncio, independente das questões individuais de seus habitantes, mas a alma de Campos não se aquieta, não se apazigua, não se adapta nem a si, nem ao meio.

Afinal, o poeta engenheiro é, sim, um artista da degenerescência. Sua loucura lhe permitiu mergulhar em sua subjetividade – e a metrópole sempre auxiliou neste mergulho – mas o equilíbrio para a construção do gênio pessoano não se concretizou nele – se é que pode ser concretizado em algum ser humano.

Devemos atentar ainda para o fato de que decadência, sensacionismo, metafísica, futurismo e intimismo não são incompatíveis, muito pelo contrário. Decadentismo e Modernismo se misturam em diversos aspectos e, como afirma Latuf Isaias Mucci¹⁶³, o Decadentismo foi um prefácio da modernidade, e muitos de seus intentos por ela se estenderam – como a busca pelo novo, pelo original, pela expressão pessoal e íntima, por exemplo.

Mas os ares decadentistas não foram os únicos que ajudaram a construir a relação de Álvaro de Campos com a cidade. Dentro da divisão em dois grandes blocos que fizemos anteriormente para observarmos as variações da metrópole, ainda podemos identificar um elemento que salta aos olhos quando analisamos a experiência urbana de Campos.

Vamos a ele.

¹⁶³ MUCCI, 1994, p.25.

6. Cidade, Genialidade e Tempo

“Não tenho preocupação intelectual ao escrever. Tenho a única preocupação de emitir emoções, deixando à inteligência que se aguarde com elas o melhor que puder. Tenho o desejo de ser de todos os tempos, de todos os espaços, de todas as almas, de todas as emoções e de todos os entendimentos.”
(PESSOA, 2000, p. 363)

6.1 O presente que aponta para o futuro, mas vive do passado

Apesar de merecer um capítulo à parte em nossa análise sobre as relações entre cidade e genialidade na poesia de Álvaro de Campos, o Tempo é um elemento que estabelece diálogo contínuo com as temáticas exploradas pela decadência, comentadas no capítulo anterior. Lembremo-nos, por exemplo, das rememorações de Baudelaire em “O cisne”. Flanar pela cidade, observando não apenas as novas construções, a nova distribuição do espaço urbano de Paris, mas também o que restou da cidade anterior, suas ruínas e destroços, reacende no poeta decadente a chama da memória, do retorno, mesmo que imaginário e mental, à outra era, predominantemente em tom saudosos.

A relação entre tempo e imaginação a partir do Decadentismo é instigante quando notamos que, ao acionar a imaginação, o indivíduo encontra-se em um estado momentâneo de suspensão temporal. A cidade diante de seus olhos – o tempo presente –, moderna e voltada ao progresso, convive com a perspectiva de declínio moral e social percebida pelos decadentes. Com isso, eles invocam a imaginação, que pode criar outros níveis de realidade, retirando-os do mundo empírico “atual” e colocando-os em outro tempo. Muitas vezes, esse movimento significa uma revisitação mental aos momentos que antecederam o estabelecimento do desenvolvimento urbano, e nesse ponto a memória assume um papel fundamental: não a memória enquanto lembrança de “fatos”, mas sim enquanto recriação psíquica de imagens, estados emocionais e experiências anteriores.

No caso específico de Álvaro de Campos, não estamos tratando apenas de um desconforto com a contemporaneidade apontada como decadente. O engenheiro demonstra constante angústia com o entendimento de sua identidade, de seus sentimentos e de sua forma de apreender o mundo que o cerca, e será nesse sentido mais íntimo que a memória se estabelece no poeta, ao ser estimulada pela contemplação da cidade que se constrói diante de si.

O primeiro poema que podemos observar para compreendermos essa experiência é o intitulado “Realidade”, datado de 15 de dezembro de 1932:

Sim, passava aqui frequentemente há vinte anos...
Nada está mudado – ou, pelo menos, não dou por isso
– Nesta localidade da cidade...

Há vinte anos!...
O que eu era então! Ora, era outro...
Há vinte anos, e as casas não sabem de nada...

Vinte anos inúteis (e sei lá se o foram!
Sei eu o que é útil ou inútil?)...
Vinte anos perdidos (mas o que seria ganha-los?)

Tento reconstruir na minha imaginação
Quem eu era e como era quando por aqui passava
Há vinte anos...
Não me lembro, não me posso lembrar.
O outro que aqui passava então,
Se existisse hoje, talvez se lembrasse...
Há tanta personagem de romance que conheço melhor por dentro
Do que esse eu-mesmo que há vinte anos passava aqui!

Sim, o mistério do tempo.
Sim, o não se saber nada,
[...]

Daquela janela do segundo andar, ainda idêntica a si mesma,
Debruçava-se então uma rapariga mais velha que eu, e mais
[lebradamente de azul.
Hoje, se calhar, está o quê?
Podemos imaginar tudo do que nada sabemos.
Estou parado física e moralmente: não quero imaginar nada...

Houve um dia em que subi esta rua pensando alegremente no futuro, Pois Deus dá licença que o que não existe seja fortemente [iluminado.
Hoje, descendo esta rua nem no passado penso alegremente.
Quando muito, nem penso...
Tenho a impressão que as duas figuras se cruzaram na rua, nem [então nem agora,
Mas aqui mesmo, sem tempo a perturbar o cruzamento.
Olhámos indiferentemente um para o outro.
E eu o antigo lá subi a rua imaginando um futuro girassol.
E eu o moderno lá descí a rua não imaginando nada.

Talvez isto realmente se desse...
Verdadeiramente se desse...
Sim, carnalmente se desse...

Sim, talvez...
(PESSOA, 2012, p;421- 422).

Antes, é preciso esclarecer que esta cidade em que Álvaro de Campos circula é, levando em consideração a datação e a observação da passagem do tempo, Lisboa. Já comentamos que, em carta a Adolfo Casais Monteiro, Pessoa afirma que Campos vive, no momento de escrita da carta (1935), em Lisboa, em inatividade. Estabelecemos, também, que este retorno a capital lusa poderia ter ocorrido no entorno de 1926, ano de “Lisbon Revisited (1926)”. O poema “Realidade” encontrase, em termos cronológicos, em um momento posterior ao retorno do poeta engenheiro ao país de origem. Dito isto, devemos compreender que Campos encontra-se em um modelo de cidade moderna ainda em construção. A Lisboa do início do século XX não estava no mesmo nível de urbanização e desenvolvimento que Londres, Glasgow ou Paris, mas já possuía o modelo em seu horizonte, e o seguia mesmo que a conta-gotas¹⁶⁴.

No capítulo anterior, dividimos a presença da cidade nos poemas de Campos em dois blocos: o primeiro, em que a cidade assume protagonismo enquanto estrutura, e o segundo em que o cotidiano citadino recebe mais atenção. Em parte, essa mudança de status do elemento urbano coincide com o retorno de Campos a Lisboa. Se as grandes cidades que o poeta visitou já se encontravam fortemente urbanizadas, a Lisboa para a qual o engenheiro retorna não é tão provinciana quanto o era quando de lá partiu para estudar em Glasgow, mas de forma alguma possuía o nível de desenvolvimento das cidades inglesas. Sendo assim, Campos presencia a modernização da capital portuguesa ocorrendo diante de seus olhos e, nesse contexto, os contrastes entre a cidade antiga e as novas edificações ficam mais evidentes e evocam a memória afetiva desse indivíduo que percorre as ruas de sua juventude, menos a procura de uma fachada conhecida, e mais da lembrança de si “há vinte anos”.

É a partir da prática da flânerie, em revisitação, que Campos busca estabelecer um diálogo entre um provável “eu antigo” e o “eu moderno”. A memória é claramente posta como uma atividade imaginativa: “Tento reconstruir na minha imaginação/ Quem eu era e como era quando por aqui passava/ Há vinte anos...”. A tentativa seria a de recuperar sonhos, reencontrar um Campos que ainda não havia

¹⁶⁴ MAGALHÃES, 2014, p. 104.

sido tocado pela modernidade acelerada, ou pelos questionamentos metafísicos, um Álvaro de Campos que andava pela rua “pensando alegremente no futuro”. Temos aqui três categorias que no senso comum – e apenas assim –, são incompatíveis: o pensamento, o sentimento e a imaginação. No passado do poeta, o ato de pensar ainda não lhe causava náuseas, pois “pensar” e “imaginar” não lhe pareciam coisas distintas e ocorriam em equilíbrio. O pensamento, até então não consciente de si, não estava vinculado ao fator racional e lógico. O que significa pensar no futuro, se não imaginar algo que “não existe”? Este é o principal contraste entre o engenheiro de antes e depois do contato com o mundo moderno: a consciência. Mas será esse mesmo elemento o responsável por sua produção poética, estabelecendo a criação de uma linguagem sentimental e, ao mesmo tempo, cerebral.

Apesar de se revelar um heterônimo fortemente influenciado pela emoção – e sem se preocupar em esconder isso –, a construção dos poemas de Campos se fazem tanto pelo sentir, quanto pela reflexão de ideias e conceitos intelectualmente preestabelecidos. É por esta linguagem que temos acesso ao que há de contraditório nos versos em que descreve o encontro fictício entre as duas versões do poeta, a do passado e a do presente. O acontecimento se desdobra em sua imaginação: “Tenho a impressão que as duas figuras se cruzaram na rua, nem então nem agora/ Mas aqui mesmo, sem tempo [...]”. Nesse momento o passado e o presente se fundem e se encaram, indiferentes, antes de seguirem em seus caminhos: “E eu o antigo lá subi a rua imaginando um futuro girassol./ E eu o moderno lá descí a rua não imaginando nada.”. O efeito dessa separação implica em um afastamento de si e na sensação de anulação da identidade. Ao terminar o poema com a incerteza do “talvez”, Campos indica a incapacidade de se reencontrar para restabelecer a ideia mínima do próprio indivíduo. Sob esse aspecto, é relevante o posicionamento de Adriano Eysen Rego:

Palavras como “nada”, “nunca”, “não”, “ninguém” e “morte”, aparecem com frequência nos poemas, o que nos leva a inferir uma tentativa de nulidade da vida. Desse modo, a busca pelo próprio eu aparece como força motriz num jogo lírico advindo de um poeta arcado pela civilização moderna e por um pretérito no qual a infância e a cidade atual inquietam-no, levando-o a um contínuo estado de desencontros consigo mesmo e com o outro. (REGO, 2009, p.2- 3).

Mesmo buscando o equilíbrio entre a expressão da ideia pela linguagem, e a expressão da emoção, não podemos visualizar essa tentativa como o estabelecimento do gênio pessoano por intermédio de Álvaro de Campos, pois a busca do engenheiro pela estabilidade sempre se demonstra contraproducente. É do impasse entre subjetividade e objetividade que a poesia de Campos se constrói, e não de seu equilíbrio. Ao fim de cada poema em que situações como essa são expostas, o que ocorre é a derrota do raciocínio para a emoção, para o vago e a incerteza, mas o poeta nunca desiste, e esse é seu alimento poético, sua inquietação que leva até o fim da vida. O heterónimo Ricardo Reis, ao emitir sua opinião quanto à produção de Álvaro de Campos, assim se posiciona:

A ideia, ao servir-se da emoção para se exprimir em palavras, contorna e define essa emoção, e o ritmo, ou a rima, ou a estrofe, são a projecção desse contorno, a afirmação da ideia através de uma emoção, que, se a ideia a não contornasse, se extravasaria e perderia a própria capacidade de expressão. É o que, em meu entender, sucede nos poemas de Campos. São um extravasar de emoção. A ideia serve a emoção, não a domina. E o homem — poeta ou não-poeta — em quem a emoção domina a inteligência recua a feição do seu ser a estádios anteriores da evolução, em que as faculdades de inibição dormiam ainda no embrião da mente. Não pode ser que a arte, que é um produto da cultura, ou seja do desenvolvimento supremo da consciência que o homem tem de si mesmo, seja tanto mais superior, quanto maior for a sua semelhança com as manifestações mentais que distinguem os estados inferiores da evolução cerebral. A poesia é superior à prosa porque exprime, não um grau superior de emoção, mas, por contra, um grau superior do domínio dela, a subordinação do tumulto em que a emoção naturalmente se exprimiria (como verdadeiramente diz Campos) ao ritmo, à rima, à estrofe.
(PESSOA, 1996, p. 394).

Reis aponta em Campos a tendência deste em elevar o papel da emoção em sua arte, relegando o fator intelectual ao papel de subordinado do sentimento, e não o contrário. O heterónimo clássico também faz menção a “estádios anteriores da evolução”, demonstrando que a discussão de carácter psicopatológico não se restringiu aos escritos do ortónimo e de Campos, mas também atingiu diversas das criações de Pessoa. E é sempre no poeta engenheiro que essas questões costumam recair. Seja pelo tom histórico de seus poemas das ditas duas fases iniciais, ou pela falsa calma dos períodos finais, o elemento mental de Campos demonstra constante desordem e deslocamento, assim como a cidade representa

essas características, simulando um tipo de espelhamento. Se em parte da literatura do Romantismo a natureza refletia o estado de espírito de seus protagonistas, a cidade urbana de Campos, confusa e múltipla, também tem seu correspondente na constituição da personalidade do engenheiro, mas em um estado mais complexo de interpenetração entre meio e indivíduo.

Para a concepção de poesia de Reis, Campos não tinha a capacidade de definir e expressar devidamente suas emoções, pois nele o tumulto emocional não se subordinava ao ritmo, à rima e à estrofe, em outras palavras, ao método racional e padronizado de produção poética. Ora, é exatamente esta a essência da poesia de Campos, a confusão dos sentidos, o tumulto das emoções, a indefinição da identidade e a eterna busca pelo equilíbrio. É nesse campo que se introduz alguns dos aspectos característicos de seu estado mental, como a *Mania of Doubt*, presente, inclusive, em

“Realidade”, indicando o lugar dos questionamentos na formação de sua personalidade. Assim se posiciona, também, o sentimento de inadaptação de Campos, que procura a “mola” para se conciliar, não apenas com a cidade enquanto espaço físico, mas também com o seu tempo, a sua modernidade inescapável.

Observemos alguns dos versos de “Lisbon Revisited (1926)”:

[...]

Fecharam-me todas as portas abstractas e necessárias.
Correram cortinas por dentro de todas as hipóteses que eu poderia
[ver da rua.
Não há na travessa achada o número de porta que me deram.

Acordei para a mesma vida para que tinha adormecido.
Até os meus exércitos sonhados sofreram derrota.
Até os meus sonhos se sentiram falsos ao serem sonhados.
Até a vida só desejada me farta – até essa vida...

[...]

Não sei que destino ou futuro compete à minha angústia sem
leme; Não sei que ilhas do Sul impossível aguardam-me naufrago;
Ou que palmares de literatura me darão ao menos um verso.
Não, não sei isto, nem outra coisa, nem coisa nenhuma...
E, no fundo do meu espírito, onde sonho o que sonhei,
Nos campos últimos da alma, onde memoro sem causa
(E o passado é uma névoa natural de lágrimas falsas),
Nas estradas e atalhos das florestas longínquas
Onde supus o meu ser,
Fogem dismantelados, últimos restos
Da ilusão final,

Os meus exércitos sonhados, derrotados sem ter sido,
[...]

Outra vez te revejo,
Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...
Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui
[voltei,
E aqui tornei a voltar, e a voltar,
E aqui de novo tornei a voltar?
Ou somos, todos os Eu que estive aqui ou estiveram,
Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,
Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?
[...]

Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo –,
Transeunte inútil de ti e de mim,
Estrangeiro aqui como em toda a parte,
Casual na vida como na alma,
Fantasma a errar em salas de recordações,
Ao ruído dos ratos e das tábuas que rangem
No castelo maldito de ter que viver...
[...]
(PESSOA, 2012, p. 269- 270).

Nesse poema, assim como em inúmeros outros, a cidade simboliza um elemento gatilho, o estímulo exterior que desencadeia em Campos o processo de rememoração. Novamente, o poeta se refere ao passado como uma reconstrução imaginativa, um amálgama de supostos fatos e sonhos, traduzidos em “névoa natural de lágrimas falsas”. É com essa cidade que Campos busca se reencontrar, como se pela simples circunstância de estar de volta ao lugar de origem fosse o suficiente para restituir a sua alma algum tipo de unidade anterior imaginada, possibilidade que ele mesmo questiona e refuta: “Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,/ E aqui tornei a voltar, e a voltar/ E aqui de novo tornei a voltar?”. Devemos notar, estimulados pela leitura desses versos de “Lisbon Revisited” e já nesse momento do presente estudo, a dimensão que Campos designa pra a cidade na constituição da própria identidade. Se o poeta passou grande parte de sua obra em busca de um “eu”, e viveu em constante tentativa de versificar sua interioridade pulsante, nada disso se manifestou de maneira isolada e independente em relação ao meio em que habitou. Mesmo que o seu interior ocupe a linha de frente da poesia, é sempre em referência e em comparação ao exterior que Campos se coloca e, em sua especificidade, estamos falando da cidade. O “eu”

do indivíduo Campos, que estende seus braços para o leitor em cada linha, não existe de forma dissociada da paisagem. É a partir dela que ele busca identificar a própria trajetória e as alterações em seu interior.

Não devemos nos enganar cogitando a hipótese de que Campos se considere no presente como sendo a soma de tudo pelo que ele passou ao longo da vida, e por isso não será possível retornar a um estado anterior. Campos não se vê enquanto totalidade, mas enquanto fragmentos, como nos mostram os versos finais do mesmo poema: “Outra vez te revejo,/ Mas ai, a mim não me revejo!/ Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,/ E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim –/ Um bocado de ti e de mim!...”¹⁶⁵.

Nesse ponto devemos destacar duas declarações do poeta presentes na última estrofe: o reconhecimento do “espelho mágico” no qual a ilusão da unidade forçava um autoengano, e a fragmentação, não apenas de si, mas da própria cidade que também se refletia no espelho da memória como se fosse algo imutável, congelada no tempo. Esse é o reconhecimento de que o elemento urbano na obra de Campos também passou por transformações. Ele é tão múltiplo e inconstante quanto o engenheiro: moderna, apontando para o futuro, mas guardando fortes relações com o passado. Se há de fato uma alteração na forma de representação do espaço urbano nos 219 poemas de Campos na edição de Teresa Rita Lopes, essa alteração se deve tanto ao caráter fragmentário e mutável do poeta, quanto da modificação da própria cidade – nesse caso, especificamente, de Lisboa em processo de modernização. Passa-se, continuamente ao longo das fases iniciais e finais de Campos, da cidade enquanto conceito, para o caso específico lusitano.

6.2 As formas do passado

Conscientes do estímulo que a cidade oferece a mente de Álvaro de Campos no que concerne ao engendramento da memória, podemos distinguir duas formas com as quais o heterônimo se remete ao seu passado. A primeira, já esboçada no tópico anterior, ocorre durante a tentativa de Campos de reencontrar uma versão mais jovem de si, supostamente não maculada pela decadência, pelo intelectualismo, e que convivia em equilíbrio entre imaginação e pensamento. No entanto, nos casos em que a percepção da existência do “eu” presente e de um “eu outro” anterior, o

¹⁶⁵ PESSOA, 2012, p. 271.

passado não é recuperado de maneira satisfatória, mas se faz enquanto um sonho esquivo e fracassado. O pessimismo marcado nesses poemas, como “Lisbon Revisited (1926)” e “Realidade”, está vinculado à não concretização do que foi sonhado durante a juventude. Campos lembra-se de caminhar “pensando alegremente no futuro”, mas em retrospecto questiona-se o que fez de si, de seus sonhos, de seus desejos. Vê-se fracassado, como expõe nos versos de “Tabacaria”: “Fiz de mim o que não soube,/ E o que podia fazer de mim não o fiz./ O dominó que vesti era errado./ Conhecera-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me./ Quando quis tirar a máscara,/ Estava pegada à cara.”¹⁶⁶.

Mesmo considerando o passado intelectualmente menos complexo, não há prazer nessa forma de retomá-lo, pois ao caminhar pela cidade, revisitando lugares em que já esteve, Campos lembra-se também dos descompassos entre o querer e o ser, entre o imaginar e o concretizar, ocorrência que o afasta, como devemos recordar, do homem de ação do gênio pessoano. O escapismo da imaginação decadente que deveria colocar-lhe em um mundo que compensasse esteticamente a degradação social e o não alinhamento com a prática cotidiana da vida, parece não surtir efeito, mergulhando-o em um estado melancólico profundo, cuja saída é encontrada, por vezes, no humor provindo de uma ironia cáustica: “Ser vadio e pedinte não é ser vadio e pedinte:/ É estar ao lado da escala social,/ É não ser adaptável às normas da vida,/ [...] Coitado do Álvaro de Campos!/ Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações!/ Coitado dele [...]”¹⁶⁷.

Em contrapartida, o segundo modo com que Campos revisita seu passado tem como proposta a criação de uma espécie de oásis mental, no momento presente, fundado em um período ainda mais recuado no tempo do que a juventude retratada nos poemas anteriores. Mecanismo semelhante é o utilizado na “Ode Triunfal”, na conhecida passagem entre parênteses – “Na nora do quintal da minha casa [...]” –, que insere um espaço de calma em meio aos versos calorosos e enfáticos que pintam a modernidade urbana. A infância se projeta na mente de Campos e se constitui como o lugar da simplicidade, em que as coisas apenas existiam e o mundo que precisava ser conhecido tinha a extensão de seu quintal.

Na “Ode Marítima” temos uma melhor exemplificação da memória como a criação de um oásis mental:

¹⁶⁶ PESSOA, 2012, p. 290- 291.

¹⁶⁷ PESSOA, 2012, p. 266- 267.

[...]

A lua sobe no horizonte
E a minha infância feliz acorda, como uma lágrima, em mim.
O meu passado ressurge, como se esse grito marítimo
Fosse um aroma, uma voz, o eco duma canção
Que fosse chamar ao meu passado
Por aquela felicidade que nunca mais tornarei a ter.

Era na velha casa sossegada, ao pé do rio...
(As janelas do meu quarto, e as da casa de jantar também,
Davam, por sobre umas casas baixas, para o rio próximo,
Para o Tejo, este mesmo Tejo, mas noutro ponto, mais abaixo, Se eu
agora chegasse às mesmas janelas não chegava às mesmas janelas
Aquele tempo passou como o fumo dum vapor no mar alto...)
(PESSOA, 2012, p. 123).

Sem dúvida não há diferenças entre o resultado final das duas formas de revisitação do passado empreendidas por Álvaro de Campos. Ambas desencadeiam em seu interior a melancolia, a percepção de que o passado “inocente” destoa do “eu presente” cansado que reconhece a impossibilidade de retornar a qualquer forma de estado de origem. No entanto, o primeiro tipo de rememoração possui concepção imaginativa/intelectual, enquanto o segundo se constrói sobre uma experiência imaginativa/sensitiva.

Se em poemas como “Realidade” Campos cria o confronto entre o “eu antigo” e o “eu moderno” a partir de um esforço intencional – mesmo que estimulado pela visão da cidade –, na “Ode Marítima” a retomada da infância ocorre por um despertar das sensações – “um aroma, uma voz, o eco duma canção” – surgindo quase repentinamente no meio do frenesi moderno. O fator emocional e as impressões sensoriais são os verdadeiros guias dessas lembranças¹⁶⁸: um cheiro, o calor do

¹⁶⁸ Sob esse aspecto, Richard Sennett faz o seguinte comentário em *O declínio do homem público*: “As personalidades, portanto, não são apenas compostas de variações de ira, compaixão ou confiança entre pessoas; a personalidade é também a capacidade de ‘recobrar’ as próprias emoções. Saudade, lamento e nostalgia adquirem na psicologia do século XIX uma importância de um tipo peculiar. O burguês do século XIX está sempre lembrando como era aquele tempo de juventude, quando ele realmente vivia. Sua autoconsciência pessoal não é tanto uma tentativa de contrastar os seus sentimentos com os dos outros, quanto tomar sentimentos conhecidos e acabados, quaisquer que tenham sido, como uma definição de quem ele é.” (SENNETT, 2002, p. 193). Sendo o fim do século XIX, como vimos, um período encarado como socialmente crepuscular na cultura ocidental e ponto originário do Decadentismo, a observação de Sennett é pertinente, posto que a retomada do passado visa preencher o vazio e a frieza do tempo presente em questão. A busca pela identidade se estabelece pelo mergulho no interior, na autoanálise e na retomada das emoções sentidas em outro momento da vida, na juventude. Esse comportamento encontra correlação ao que se desenrola nos poemas de Álvaro de Campos que analisamos neste capítulo. Campos, buscando uma solução para seu vazio identitário e para a melancolia do seu tempo presente, busca respostas e refúgio no passado.

sol, o vento, um cenário e a suposta felicidade presentes nesses momentos são recriações mentais que visam restituir-lhe uma paz inalcançável.

Em alguns registros, principalmente ao nos aproximarmos dos poemas finais do engenheiro, é perceptível a intensificação do uso da imaginação, ao ponto de Campos não recorrer apenas a memória, mas a lembrança da lembrança:

Na ampla sala de jantar das tias velhas
O relógio tictaqueava o tempo mais devagar.
Ah o horror da felicidade que se não
conheceu Por se ter conhecido sem se
conhecer, O horror do que foi porque o que
está aqui.
Chá com torradas na província de outrora
Em quantas cidades me tens sido memória e choro!
Eternamente criança,
Eternamente abandonado,
Desde que o chá e as torradas me faltaram no coração.

Aquece, meu coração!
Aquece ao passado,
Que o presente é só uma rua onde passa quem me esqueceu...
(PESSOA, 2012, p. 425).

O texto acima transcrito é datado por Teresa Rita Lopes como sendo do entorno de 1933. Nele, Álvaro de Campos recupera a lembrança de estar em muitas cidades e encontrar refúgio em outra lembrança, a da sala de jantar das tias e da felicidade infantil, que era feliz simplesmente por não estar consciente de ser felicidade – como bem dito por Jeremoavo, personagem de Guimarães Rosa no conto “Barra da Vaca”: “Felicidade se acha é em horinhas de descuido.”¹⁶⁹. A formulação nos remete ao paradoxo do hedonismo, no qual a felicidade não pode ser atingida diretamente, mas apenas quando não se está excessivamente aplicado em sua conquista. Tal estado, se observarmos o poema de Campos, só lhe foi possível na infância, fase da vida em que o ato de olhar e o de pensar não conheciam as amarras do raciocínio. Ainda assim, diante da criação desse oásis, a melancolia não se afasta e o convívio entre o interior e o exterior demonstra sua linha divisória tênue nos últimos versos – “Aquece, meu coração!/ Aquece ao passado,/ Que o presente é só uma rua onde passa quem me esqueceu...”. O dentro e o fora são indissociáveis: um influencia e estimula as reações do outro, e no meio desse diálogo encontra-se

¹⁶⁹ ROSA, 2009, p. 60.

a eterna busca de Álvaro de Campos, que certa vez afirmou em carta à revista *Contemporânea*: “Em toda a obra humana, ou não humana, procuramos só duas coisas, força e equilíbrio de força – energia e harmonia, se V. quiser.”¹⁷⁰

6.3 O cansaço do tempo

A esta altura, qualquer possibilidade de reconhecermos o heterônimo Álvaro de Campos enquanto gênio pessoano, nos parâmetros que esboçamos no terceiro capítulo, parece improvável. Muito menos devemos encarar o heterônimo como uma tentativa de Pessoa em concretizar seu ideal de gênio, mas sim de discuti-lo. Mesmo ao admitir diversas vezes sua propensão para o extravasamento das emoções, para a suscetibilidade aos estímulos sensoriais e para a imaginação, notamos que a poesia de Campos é a representação do desejo de racionalização da subjetividade.

O que a passagem do tempo evidencia, para Campos e seus leitores, é que o equilíbrio supervalorizado pelo gênio pessoano, é delicado e passageiro. Podemos ler todos os escritos sobre gênio e loucura e não encontraremos sequer um nome apontado por Pessoa como sendo o gênio por excelência. Poe, Camões, Shakespeare, Wilde são mencionados como gênios, porém sempre acompanhados por alguma anotação, um “entretanto”. O controle absoluto dos sentimentos demonstra-se falho inclusive em Ricardo Reis, que mesmo ao provocar Campos e seus versos desregrados, tampouco conseguiu conter sua obsessão pela morte em sua métrica clássica.

Pensando na proposição de Fernando Pessoa sobre a formação do gênio ser possível apenas nas civilizações avançadas, atinamos que, no caso de Álvaro de Campos, herdeiro de um Decadentismo finissecular aparentemente insuperável – mesmo com todas as possíveis respostas que o sensacionismo e o futurismo pareciam lhe oferecer – a cidade é, ao mesmo tempo, sua estimuladora e seu calvário:

“O que eu queria ser, e nunca serei, estraga-me as ruas.”¹⁷¹. Mas o que queria Campos ser? Uma identidade delimitável? Alguém que se destacasse no meio da multidão, se demonstrasse diferente, desviado do caminho mecânico da

¹⁷⁰ PESSOA, 2000, p.187.

¹⁷¹ PESSOA, 2012, p. 257.

modernidade? Em certa medida ele o conseguiu. Seu verso acompanhou o ritmo das máquinas não por vê-las como irmãs e aceitá-las de bom grado, mas porque não foi capaz de controlar suas emoções e lidar com seus paradoxos. A máquina poderia silenciar seus pensamentos e sentidos, como fez com tantos outros seus contemporâneos. Mas Campos não foi apenas mais um no olho do furacão modernista.

Certamente, ao acompanharmos a trajetória de Álvaro de Campos disponibilizada pela edição e organização de Teresa Rita Lopes, percebemos a diminuição da profusão de versos e da voz exaltada. Mas isso não nos revela um poeta resignado com sua condição moderna. É comum encontrarmos, próximo ao que seria a produção final de Campos (1931 – 1935), ainda aquela insistência na busca da indiferença pelos elementos cotidianos da vida, pelos sentimentos que não compreende, e a continuidade de seu cansaço. Mas não devemos confundir o cansaço dessa fase do poeta com aquele de origem decadentista. Agora sua estafa não está diretamente relacionada com o processo de modernização acelerado e maquinal, ou com o sentimento de declínio civilizacional, mas com a procura pelo equilíbrio pessoal que empreendeu ao longo da vida, constituindo um cansaço mental que podemos identificar em três poemas. Isto nota-se, primeiramente, nos versos de “Notas sobre Tavira”, de 8 de dezembro de 1931, poema em que Campos revisita sua cidade natal:

Cheguei finalmente à vila da minha infância.
 Desci do comboio, recordei-me, olhei, vi, comparei.
 (Tudo isso levou o espaço de tempo de um olhar cansado).
 Tudo é velho onde fui novo.
 Desde já – outras lojas, e outras frontarias de pinturas nos mesmos
 [prédios –
 Um automóvel que nunca vi (não os havia antes)
 Estagna amarelo escuro ante uma porta entreaberta.
 Tudo é velho onde fui novo.
 [...]
 Paro diante da paisagem, e o que vejo sou eu.
 Outrora aqui antevi-me esplendoroso aos 40 anos –
 Senhor do mundo –
 É aos 41 que desembarco do comboio [? indolentão?].
 O que conquistei? Nada.
 Nada, aliás, tenho a valer conquistado.
 Trago o meu tédio e a minha falência fisicamente no pesar-me mais
 [a mala...

De repente avanço seguro, resolutamente.

Passou toda a minha hesitação
 Esta vila da minha infância é afinal uma cidade estrangeira.
 Estou à vontade, como sempre, perante o estranho, o que me não é
 [nada]
 [...]
 (PESSOA, 2012, p.406).

Ainda inadaptado, ainda estrangeiro – até mesmo na própria vila de nascimento – , mas agora tendo provado dos avanços do que se poderia chamar de civilização naquele momento. As mudanças da modernidade sempre prometeram progresso, mas o Álvaro de Campos que retorna à Tavira, não parece ter observado grandes mudanças positivas, apenas a intensificação do seu cansaço após os anos de vivência nas grandes cidades e a constante investigação de sua subjetividade em contato com a urbe. Não deixemos passar despercebidamente que, no instante do retorno, Tavira não é mais uma vila, mas já uma cidade em crescimento, e Campos se dá por isso – “Esta vila da minha infância é afinal uma cidade estrangeira.”. É a esta pequena cidade que o poeta retorna, (se) olha, (se) vê e (se) compara, e sem ela, assim como todas as outras cidades em que esteve a repetir essas atitudes, não haveria o revirar-se interno que tanto caracteriza sua poesia. Há uma espécie de espelhamento entre a cidade – que em seu processo de modernização está sempre a um passo de tornar-se estrangeira, possuindo apenas pontos quase apagados, resquícios, capazes de recuperar uma cidade anterior – e a inquietude de Campos, que também se coloca como estrangeiro, tanto em relação a cidade quanto para si. Aqui, novamente, estamos diante do “eu” indissociável da paisagem – “Paro diante da paisagem, e o que vejo sou eu” – em uma relação que, ao extremo, não é de diálogo, mas sim de inescapável interdependência. O sonho de ver-se ali, aos 40 anos, “Senhor do mundo”, não se concretizou, atrasando seu retorno ainda em um ano. Se a mudança em Lisboa dava-se em passos lentos, em Tavira não deveria ser diferente, e o olhar de Campos percebe que a transformação da cidade dá-se por fachadas novas e por uma fina e frágil camada de tinta. Se havia no engenheiro qualquer esperança de encontrar em Lisboa ou Tavira um porto seguro e tranquilo onde pudesse descansar, se reencontrar com seus sonhos, distante da violência sonora e dos nervos aflorados pelas grandes cidades modelares, como Londres e Glasgow, suas expectativas não se concretizam, pois não apenas as cidades mudam, como a inquietude não está só na modernização urbana, mas dentro do próprio Campos, como parte de sua personalidade.

Vejamos também aquele que seria o último poema de Álvaro de Campos¹⁷², “Regresso ao lar”, com a data fictícia de 3 de fevereiro de 1935:

Há quanto tempo não escrevo um soneto
Mas não importa: escrevo este agora.
Sonetos são infância, e, nesta hora,
A minha infância é só um ponto preto,

Que num imóvel e fútil trajecto
Do comboio que sou me deita fora.
E o soneto é como alguém, que
mora Há dois dias em tudo que
projeto.

Graças a Deus, ainda sei que há
Catorze linhas a cumprir iguais
Para a gente saber onde é que está...

Mas onde a gente está, ou eu, não
sei... Não quero saber mais de nada
mais E berdamerda para o que
saberei.
(PESSOA, 2012, p. 487).

O soneto parece-lhe transmitir segurança por ser controlado, guiado por regras de metrificação e rima, em outras palavras, há previsibilidade em seus caminhos, o que simboliza o extremo oposto da poética de Campos, principalmente a partir da fase sensacionista/futurista. Em seu sentimento de ausência de identidade definida, de memórias imaginadas e falta de referências que lhe sirvam de corrimão, o soneto – curto e previsível – lhe figura como última saída literária, com sua contagem de linhas predefinidas e parcialmente limitadora da racionalização e da imaginação.

É desde mesmo período o poema intitulado “Psiquetipia, ou Psicopatia”:

Símbolos. Tudo símbolos...
Se calhar, tudo é símbolos...
Serás tu um símbolo também?

Olho, desterrado de ti, as tuas mãos brancas
Postas, com boas maneiras a inglesas, sobre a toalha da mesa,
Pessoas independentes de ti...
Olho-as: também serão símbolos?
[...]
Símbolos...
Estou cansado de pensar...

¹⁷² LOPES, 2012, p. 550.

Ergo finalmente os olhos para os teus olhos que me olham.
 Sorrir, sabendo bem que eu estava pensando...
 Meu Deus! E não sabes...
 Eu pensava nos símbolos...
 [...]
 Conversa perfeitamente natural... Mas os símbolos?
 Não tiro os olhos de tuas mãos... Quem são elas?
 Meu Deus! Os símbolos... Os símbolos...
 (PESSOA, 2012, p. 433).

Dos poemas finais de Campos este, de 7 de novembro de 1933, talvez seja o mais representativo da intensidade que o pensamento e a busca atingiu no poeta. E aqui estamos falando do pensamento tanto como exercício de raciocínio quanto a sua soma com a imaginação e a obsessão pela sua subjetividade. O mundo externo passa diante de seus olhos como passam as paisagens nas janelas do comboio, e Campos as capta em *frames* e as transforma em reflexão, símbolos. Não sem razão o poema possui o termo “psicopatia” em seu título, pois é dessa forma que o pensamento ali se estabelece, como uma doença, uma obsessão incontrollável.

Sobre os elementos que compõem a cena exterior sabemos muito pouco: um restaurante ou café em algum lugar movimentado; alguém que conversa com o poeta e mantém as mãos sobre a mesa. Há os contornos de uma conversa, mas Campos está compenetrado nessas mãos e em símbolos. É aqui que se percebe a fragilidade do equilíbrio entre objetividade, subjetividade, e a predominância desta. O “engenheiro em inatividade” aprofundou-se, agora de maneira quase irreversível, no abismo existente entre a vontade e a concretização de seus desejos.

Após anos afirmando sua histeria, reconhecendo possuir determinados desregramentos emocionais, ao fim da vida, já distante de Caeiro, Álvaro de Campos também assumiu a psicopatia do pensamento. E o tempo foi fator essencial para a concretização desse gesto. O confronto entre o passado e o presente, que se esbarram pelas ruas das cidades, demonstrou que, do início ao fim, o cansaço físico e mental permeou toda a obra de Campos, o que terminou por o lançar em uma corrida desenfreada em direção à emotividade.

7. Conclusão

Álvaro de Campos foi, sem dúvida, o heterônimo mais citadino de Fernando Pessoa. Esta dissertação dedicou-se à análise de um conjunto de poemas que expressam tal característica do poeta engenheiro, tendo como ponto de partida uma possível vinculação entre o elemento urbano nesses textos e as reflexões feitas por Pessoa, em alguns fragmentos ensaísticos, do que ele entendia por “genialidade”. Nossa maior preocupação foi, além de explicitar a magnitude do gênio dentro da obra de Pessoa, a de perceber que o traço urbano do heterônimo em questão fez parte, no plano artístico literário, de certa parcela da reflexão que Fernando Pessoa estabeleceu acerca de algumas questões de ordem social, biológica e mental.

Por essa razão, nos primeiros capítulos nos dedicamos a demonstrar o interesse de Pessoa pelo assunto “gênio/louco”, assim como rastreamos suas manifestações em algumas obras. Depois investimos em uma compreensão do que seria, para Pessoa, o “gênio”, assim como determinadas características, principalmente a *Mania of doubt* (ou “mania de dúvida”, uma psicopatia caracterizada pelo constante questionamento sobre a percepção do mundo), e a inadaptação (um sentimento de não pertencimento ao meio em que vive, seja por questões morais, sociais ou intelectuais).

A partir da leitura de excertos dos *Escritos Sobre Gênio e Loucura*, tentou-se verificar que a histeria de Campos, assim como seus questionamentos metafísicos, seus versos desregrados, ou até mesmo a utilização de onomatopeias em seus poemas representam, dentro da estratégia de criação de Fernando Pessoa, uma expressão da passagem de suas reflexões do plano biológico e científico para o plano artístico e estético. Nesse contexto, a histeria se enquadra no aspecto mórbido da genialidade e possui mecanismos – no caso específico de Campos – estimulados pela experiência urbana.

Fernando Pessoa aproximou o gênio e o louco, pois ambos se caracterizam enquanto indivíduos que vivem em realidades desviantes da norma. No entanto, o gênio se destaca por ser consciente de sua loucura e age para que, sabendo dessa condição, possa aproveitar-se dela para criar uma nova arte. Sob esse aspecto, devemos considerar, tendo em vista o que vimos nas últimas páginas do presente estudo, que dentro de um planejamento de longo prazo, provavelmente iniciado com a produção de Alexander Search, Álvaro de Campos representa um refinamento na

expressão da experiência poética de Pessoa, sobretudo em relação ao tema da loucura, tão presente nos versos escritos em língua inglesa. Se Search temia com veemência a aproximação desse elemento em sua mente, Campos, com seu humor enviesado, deixou o medo para trás e abraçou a loucura, já entendida por Fernando Pessoa, após diversas elucubrações, como integrante da genialidade. O poeta engenheiro nos mostra que para ser senhor de si, como deseja Search em seus poemas, a total negação da loucura não se faz necessária, ao contrário, parece ser bem vinda, ainda que respeitando alguns limites entre seu estado pleno e seu estado de convivência com o gênio.

Após as considerações sobre genialidade e loucura anteriormente levantadas, também tornou-se importante evidenciar que a cidade, seguindo o modelo de modernização urbana em voga no final do século XIX e início do XX, foi um importante instrumento na construção do heterônimo Álvaro de Campos, utilizado por Pessoa para explorar a face do gênio relacionada ao processo de industrialização da civilização ocidental. Em uma poesia dominada pela presença do “eu” que busca uma síntese de autoconhecimento, a cidade assume papel central enquanto paisagem exterior, objeto de referência e inseção, sem o qual Álvaro de Campos não seria Álvaro de Campos. Sua inquietação, sua constante reformulação da individualidade, da memória e das experiências dos sentidos só foram possíveis por intermédio da relação de interpenetração com o espaço urbano e suas particularidades, com as quais se comparou e nelas se viu. A cidade é tornada protagonista da poesia juntamente com o “eu”. Este é determinante, mas não age independente daquela. Como devemos recordar, a escolha pela cidade de Glasgow para a formação científica de Campos provavelmente não foi aleatória, servindo de plataforma para que o então poeta engenheiro pudesse se lançar na vida moderna, a ponto de termos que nos questionar: sem Glasgow, sem Londres, sem Nova York, sem a Lisboa em processo de desenvolvimento, enfim, sem a ideia de cidade moderna, teríamos a “Ode Triunfal”, o “Opiário”, a “Ode Marcial”, o “Poema em linha reta” e todos os inúmeros poemas atribuídos a Álvaro de Campos? A resposta mais sensata é não.

Sendo um eterno inadaptado, Campos viajou o mundo buscando a mola para ajustar-se, não a encontrando em lugar algum. A busca deu-se, inclusive, dentro de si, e o percurso mostrou-se tão complexo e caótico internamente quanto

externamente. Dividido entre a razão e os sentidos, tentou racionalizar sua emotividade excessiva, mas sempre pendendo para o descontrole e a psicopatia. No entanto, Campos parece pouco se dar conta de que é justamente quando assume seu estado de delírio, nos momentos em que a imaginação e a emoção estão andando de mãos dadas, é que se encontram os estados de possível apaziguamento. Por esta falta de percepção, permanece a inquietação em seu interior.

Poeta decadente, Álvaro de Campos estabeleceu um franco diálogo com o Decadentismo finissecular, recuperando algumas de suas temáticas, entre elas o interesse pela cidade moderna e a valorização da imaginação como ação redentora do declínio social. O parentesco entre certos aspectos do gênio/louco com a imaginação torna-se mais evidente a partir da tentativa de criação de seus próprios paraísos artificiais, frágeis e insuficientes: a retomada da infância e da primeira juventude através da reconstrução imaginativa do passado.

Um dos pontos mais significativos da análise aqui realizada corresponde a percepção das variações na representação da cidade ao longo dos poemas de Campos. Quando não nos restringimos à “Ode Triunfal” e estendemos nosso olhar para os textos anteriores e posteriores, notamos a extensão da relação ambígua ali incutida. Ambiguidade esta também herdada, em grande medida, dos poetas decadentes. A cidade não está marcada apenas pela contradição entre progresso e declínio social. Será ela que oferecerá os estímulos necessários para a potencialização da imaginação, não apenas enquanto espaço físico, mas também por representar toda a conjectura de avanço técnico e intelectual do período¹⁷³.

Por fim, evoco versos do próprio Álvaro de Campos, que abriu mão do equilíbrio, como se mandasse o gênio pessoano procurar um modelo em outra freguesia, como já havia feito uma vez em carta à revista *Contemporânea*¹⁷⁴:

Minha imaginação é um Arco do Triunfo.

¹⁷³ É válido aqui ainda retomarmos que o gênio pessoano baseia-se em ser um inadaptado que cria e faz o possível para transformar seu ambiente, principalmente em aspectos intelectuais e artísticos. Tal postura, ao pensarmos em especial na posição ocupada por Álvaro de Campos na obra de Pessoa, ecoa ainda de maneira semelhante em Marshall Berman, assim encerra *Tudo que é sólido desmancha no ar*: “O processo de modernização, ao mesmo tempo que nos explora e nos atormenta, nos impele a apreender e a enfrentar o mundo que a modernização constrói e a lutar por torna-lo nosso mundo.” (BERMAN, 1987, p.330).

¹⁷⁴ Ao terminar sua carta para a revista *Contemporânea*, em 1922, Campos diz: “Diga ao Fernando Pessoa que não tenha razão.” (PESSOA, 2000, p.189).

Por baixo passa toda a Vida.
 Passa a vida comercial de hoje, automóveis, camions,
 Passa a vida tradicional nos trajes de alguns regimentos,
 Passam todas as classes sociais, passam todas as formas de vida,
 E no momento em que passam na sombra do Arco do Triunfo
 Qualquer coisa de triunfal cai sobre eles,
 E eles são, um momento, pequenos e grandes.
 São momentaneamente um triunfo que eu os faço ser.
 [...]

Poesia do ímpeto e do giro,
 Da vertigem e da explosão,
 Poesia dinâmica, sensacionista, silvando
 Pela minha imaginação fora em torrentes de fogo,
 Em grandes rios de chama, em grandes vulcões de lume.
 (PESSOA, 2012, p. 210)

Em meio à confusão dos sentidos, as incertezas da realidade, da constituição da identidade somados ao caos das cidades, e também de seu interior inquieto, o poeta engenheiro passa por uma vida em que a tranquilidade é rara e a tensão é a regra. A partir do poema acima transcrito, assumimos que Campos identifica a imaginação – inclusive como uma forma de ação de ordem interna e mental – e a emoção como os seus verdadeiros guias nessa jornada turbulenta. Mas enfim, tudo o que por eles passa torna a vida – e a arte – triunfal. E por um momento, pela imaginação, a cidade e as dúvidas se conciliam. Mas é só por um momento.

Após nosso percurso, torna-se inescapável a pergunta: seria Álvaro de Campos um gênio pessoano? A resposta não é unívoca, como não poderia deixar de ser tudo o que diz respeito ao universo criativo de Fernando Pessoa. Se levarmos em conta uma possível caracterização consolidada do termo diríamos que não. Campos entrega-se ao delírio e ao descontrole emocional constantemente. A eterna busca pelo equilíbrio o define com mais exatidão do que o equilíbrio definitivo. De fato, o gênio pessoano seria impossível, pois exige um grau de controle quase inumano. Qualquer indivíduo que conjugue plenamente os preceitos dessa genialidade pareceria mecânico e inorgânico – lembremo-nos de que mesmo nos escritos de Pessoa encontramos apenas indicações de pessoas que se aproximariam de sua concepção de gênio, nunca um gênio totalmente constituído. Esse sujeito pode existir apenas no plano das ideias. O que há em Campos, podemos dizer, são laivos de genialidade, pontos em que o poeta simula um controle, para perdê-lo logo em seguida. No fim, a existência de uma genialidade suprema parece pouco importar,

pois é justamente no aspecto humano, desgovernado, contraditório, emotivo e imaginativo que reside a força dos versos de Campos. Afinal, máquinas não fazem versos que nos falam ao coração.

Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. **A perda da auréola**. Disponível em: <<
<http://pequenospoemasemprosa.blogspot.com.br/2011/01/perda-da-aureola.html> >>

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARDOSO, Patrícia da Silva. Loucura. In: **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. Lisboa: Editorial Caminho, 2010. p.418.

_____. (Coord.) **Eu próprio – o outro: a inscrição de Portugal na modernidade através da literatura de Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa**. Curitiba: UFPR. BANPESQ/THALES: 2010024363.

COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. Lisboa: Editorial Verbo, 1980.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELIOT, T. S. Tradição e Talento Individual. In: **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37 – 48.

FREUD, Sigmund. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos. In: **Edição standard brasileira das Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 2009. V. II.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. **Fábulas da identidade**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GALLHOZ, Maria Aliete Dore. **O momento poético de Orpheu**. Lisboa: Ática, 1958.

GAY, Peter. **Modernismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GUIMARÃES, Fernando. Heteronímia – Poética. In: **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. Lisboa: Editorial Caminho, 2010. p.327.

JUNQUEIRA, Ivan. O Cisne. In: BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

KRABBENHOFT, Kenneth. Fernando Pessoa e as doenças do fim do século. In: **A arca de Pessoa**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

KRAFT, Ulrich. Sobre gênios e loucos. **Mente Cérebro**. Dezembro 2004. Seção Reportagem. Disponível em: <<
http://www2.uol.com.br/vivermente/reportagens/sobre_genios_e_loucos.html >>. Acesso em: 29/07/2016.

LAROCCA, Priscila; SADALLA, Ana Maria Falcão de Aragão. Autoscopia: um procedimento de pesquisa e de formação. In: **Educação e Pesquisa: Revista da Faculdade de Educação da USP**. São Paulo, Vol. 30, Nº 3, 2004. Disponível em: <
<http://www.revistas.usp.br/ep/article/view/27948/29720> > Acesso em: 02/12/2016.

LEVIN, Orna Messer. **As figurações do dândi**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LIND, Georg. **Estudos sobre Fernando Pessoa**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 1981

LOPES, Teresa Rita. Este Campos. In: PESSOA, Fernando. **Poesia Completa de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. **Fernando Pessoa Revisitado**. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

MAGALHÃES, Paula Gomes. **Belle Époque: a Lisboa de finais do século XIX e início do século XX**. Lisboa: A esfera dos livros, 2014.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Manifesto Futurista**. Disponível em: <<
<http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artecultura-20/1909-Marinettimanifestofuturista.pdf> >>. Acesso em: 29/07/2016.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Roteiro de leitura: poemas de Álvaro de Campos**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MORETTO, Fulvia M. L. **Caminhos do Decadentismo Francês**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MUCCI, Latuf Isaias. **Ruína e Simulacro Decadentista: uma Leitura de IL Piacere, de D'Anunzio**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

OSAKABE, Haquira. **Fernando Pessoa: resposta à decadência**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____. Decadência. In: **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. Lisboa: Editorial Caminho, 2010. p.418.

PESSOA, Fernando; QUEIROZ, Ofélia. **Correspondência amorosa completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

PESSOA, Fernando. **Escritos sobre génio e loucura**. Lisboa: Imprensa Oficial – Casa da Moeda, 2006.

_____. **Poesias Inéditas**. Lisboa: Ática, 1956.

_____. **Textos filosóficos**. Lisboa: Ática, 1968.

_____. **Tábua Bibliográfica**, 1993. Disponível em: << [>> http://multipessoa.net/labirinto/obra-publica/25 >>. Acesso em: 29/07/2016.](http://multipessoa.net/labirinto/obra-publica/25)

_____. **Notas ao livro de M[ax] N[ordau]**, 1977. Disponível em: << [>> http://arquivopessoa.net/textos/4004 >>. Acesso em: 29/07/2016.](http://arquivopessoa.net/textos/4004)

_____. **Se quisermos estudar — em contraposição, sobretudo, ao ideal antigo...**, 1931. Disponível em: << [>> http://arquivopessoa.net/textos/1072 >>. Acesso em: 29/07/2016.](http://arquivopessoa.net/textos/1072)

_____. **Crítica: ensaios, artigos e entrevistas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

_____. **A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico**, 1912. Disponível em: << [>> http://arquivopessoa.net/textos/3101 >>. Acesso em: 29/07/2016.](http://arquivopessoa.net/textos/3101)

_____. **A morte do príncipe**, 1986. Disponível em: << [>> http://arquivopessoa.net/textos/4166 >>. Acesso em: 29/07/2016.](http://arquivopessoa.net/textos/4166)

_____. **Livro do Desassossego**. Lisboa: Ática, 1982.

_____. **Quaresma, decifrador**. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

_____. **Pessoa por conhecer – Textos para um novo mapa**. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

_____. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Lisboa: Ática, 1996.

_____. **Ultimatum**, 1917. Disponível em: << [>> http://arquivopessoa.net/textos/456 >>. Acesso em: 29/07/2016.](http://arquivopessoa.net/textos/456)

_____. **A civilização a que chamamos europeia**, 1980. Disponível em: << [>> http://arquivopessoa.net/textos/3160 >>. Acesso em: 29/07/2016.](http://arquivopessoa.net/textos/3160)

_____. **XLI**, 1914. Disponível em: << <http://arquivopessoa.net/textos/3458> >>. Acesso em: 29/07/2016.

_____. **Poesia Inglesa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

_____. **Poesias**. Lisboa: Ática, 1995.

_____. **Poesia de Alexander Search**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

PIZARRO, Jerónimo. Fernando Pessoa, o génio e a loucura. In: **Leituras**, Lisboa, nº 14 – 15. 2005. Disponível em: << <http://docslide.com.br/documents/fernando-pessoa-genio-e-a-loucura.html> >>. Acesso em: 29/07/2016.

_____. A edição crítica. In: PESSOA, Fernando. **Escritos sobre génio e loucura**. Lisboa: Imprensa Oficial – Casa da Moeda, 2006.

PLATÃO. **Fedra ou Da beleza**. Lisboa: Guimarães editores, 2000.

POE, Edgar Allan. **Contos de Imaginação e Mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POUND, Ezra. **Abc da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

ROSA, João Guimarães. **Tutameia**. Rio de Janeiro: Ediouro publicações, 2009.

REGO, Adriano Eysen. A cidade em Álvaro de Campos: Um poeta da ausência sobre os escombros da modernidade. In: **Labirintos**. Porto Velho, 2009, Nº 2. Disponível em: << http://www1.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2009/05_artigo_adriano_eysen.pdf >> Acesso em: 09/12/2016.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Antologia**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

_____. **Loucura**. Lisboa: Projecto Adamastor, 2013.

SANTOS, Nuno Borja. O hospital de Rilhafoles e os asilos de alienados na Europa do Século XIX. In: **Revista do serviço de psiquiatria do hospital Prof. Doutor Fernando Fonseca**. Lisboa, Vol. 9, Nº 2, 2011, p. 68 – 81. Disponível em: << http://www.psilogos.com/Revista/Vol9N12/Indice11_ficheiros/Borja_Santos_p6881.pdf >> Acesso em: 29/07/2016.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. Modernidade e cidade sob as lentes de Álvaro de Campos. **Revista Desassossego**. São Paulo, n. 8, 2012, p. 15 – 25. Disponível em: << <http://revistas.usp.br/desassossego/article/view/49960> >>. Acesso em: 29/07/2016.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. **Fernando Pessoa e a literatura de ficção**. Lisboa: Novaera, 1978.

TABUCCHI, Antonio. **Pessoa mínima**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

TAVARES, Enéias Farias. Esteticismo e Decadentismo nos dândis de Wilde e Huysmans: retratos de Des Esseintes e Dorian Gray. In: **Acta Scientiarum**. Maringá, 2016, V. 38, nº 1, p. 79-91. Disponível em: <<
http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/viewFile/25407/pdf_122 >> Acesso em: 02/12/2016.

UCHÔA, Darcy M. **Psicopatia da despersonalização**, 1959. Disponível em: <<
<http://www.scielo.br/pdf/anp/v17n3/03.pdf> >>. Acesso em: 29/07/2016.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ZENITH, Richard. Campos Triunfal. **Estranhar Pessoa**, Lisboa, nº 2, Outubro, 2015. Disponível em: <<
https://static1.squarespace.com/static/51d2b64ae4b0a433e9c0c726/t/5628c3d1e4b0629aedbd27f2/1445512145152/Campos+TRIunfal_Revista+Estranhar+Pessoa_n2.pdf >>. Acesso em: 29/07/2016.

ANEXO I

No texto dessa dissertação alguns poemas foram selecionados para exemplificar determinados posicionamentos interpretativos. Nesse anexo constam os títulos – ou primeiros versos – de todos os poemas de Álvaro de Campos analisados com mais atenção ao longo da pesquisa. Embora todos os 219 poemas da edição de Teresa Rita Lopes tenham sido lidos e considerados importantes para o estudo, a lista a seguir foi desenvolvida por ser nesses textos que a cidade e a genialidade – levando em consideração seus aspectos mentais, como a histeria e a imaginação, por exemplo – aparecem de alguma forma, sejam como elementos centrais do poema, ou mesmo um pano de fundo que não pode ser ignorado.

A ordem escolhida para a disposição dos poemas é a de aparição na edição referenciada anteriormente. Os números que antecedem os nomes correspondem apenas uma ordenação para esse documento, e não tem relação com a numeração que consta no livro.

1. “Tão pouco heráldica a vida!”
2. Viagem
3. “Lentidão dos vapores pelo mar...”
4. Três Sonetos
5. Opiário
6. Carnaval
7. Barrow-on-Furness
8. Ode Triunfal
9. Dois Excertos de Odes
10. “Acordar da Cidade de Lisboa”
11. “Tudo se funde no movimento”
12. “Ah, os primeiros minutos nos cafés de novas cidades!”
13. “Através do ruído do café cheio de gente”
14. “Mas mesmo assim, de repente, mas devagar, devagar,”
15. Ode Marítima
16. Manifesto de Álvaro de Campos
17. Ode Marcial
18. Saudação a Walt Whitman

19. A Passagem das Horas
20. A Partida
21. “Minha imaginação é um Arco do Triunfo.”
22. “Com as malas feitas e tudo a bordo”
23. “Meu cérebro fotográfico...”
24. “Ah, estranha vida de bordo! Cada novo dia”
25. Episódios
26. “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir.”
27. Os Emigrados
28. “Uma vontade física de comer o universo”
29. “E eu era parte de toda a gente que partia,”
30. “Ah, as horas indecisas em que a minha vida parece de um outro...”
31. “O ter deveres, que prolixa coisa!”
32. Poema em Linha Recta
33. Lisbon Revisited (1923)
34. Passagem das Horas
35. “Vai pelo cais fora um bulício de chegada próxima,”
36. “O tumulto concentrado da minha imaginação intelectual...”
37. “O horror e o mistério de haver ser,”
38. “O descalabro a ócio e estrelas...”
39. “O dia está a intentar raiar. As estrelas cosmopolitas”
40. “Quando nos iremos, ah quando iremos de aqui?”
41. “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa”
42. Lisbon Revisited (1926)
43. “O florir do encontro casual”
44. Ode Mortal
45. “Nas praças vindouras – talvez as mesmas que as nossas –”
46. Tabacaria
47. “No conflito escuro e besta”
48. Escrito num Livro Abandonado de Viagem
49. Apostila
50. Demogorgon
51. Adiamento
52. “Mestre, meu mestre querido!”

53. “Às vezes medito,”
54. “No ocaso, sobre Lisboa, no tédio dos dias que passam,”
55. Nuvens
56. “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra,”
57. “The Times”
58. “Ora até que enfim..., perfeitamente...”
59. “O soslaio do operário estúpido para o engenheiro doido —”
60. “Talvez não seja mais do que o meu sonho...”
61. Acaso
62. “Ah, abram-me outra realidade!”
63. Marinetti, Académico
64. “Meu coração, mistério batido pelas lonas dos ventos...”
65. Quasi
66. “Ah a frescura na face de não cumprir um dever!”
67. “Não se preocupem comigo: também tenho a verdade.
68. “Ah, no terrível silêncio do quarto”
69. E eu que estou bêbado de toda a injustiça do mundo...”
70. Diluente
71. “Bem sei que tudo é natural”
72. P-Há
73. “Nunca, por mais que viaje, por mais que conheça”
74. “Passo, na noite da rua suburbana,”
75. “Cesário, que conseguiu”
76. Carry Nation
77. “Chega através do dia de névoa alguma coisa do esquecimento.”
78. Paragem. Zona
79. Bicabornato de Soda
80. Cul de Lampe
81. “Meu pobre amigo, não tenho compaixão que te dar.”
82. “A vida é para os inconscientes (ó Lydia, Celimène, Daidy)”
82. “Vendi-me de graça aos casuais do encontro.”
83. “Não! Só quero a liberdade!”
84. “A liberdade, sim, a liberdade!”
85. “Grandes são os desertos, e tudo é deserto.”

86. “Tenho escritos mais versos que verdade.”
87. Oxfordshire
88. “Sim, sou eu, eu mesmo, tal qual resultei de tudo,”
89. “Não fales alto, que isto aqui é vida –”
90. “Acordo de noite, muito de noite, no silêncio todo.”
91. Notas sobre Tavira
92. “Não, não é cansaço...”
93. “Sucata de alma vendida pelo peso do corpo,”
94. A alma humana é porca como um ânus”
95. “São poucos os momentos de prazer na vida...”
96. Costa do sol
97. Realidade
98. “E o esplendor dos mapas, caminho abstracto para a imaginação concreta,”
99. “Na ampla sala de jantar das tias velhas”
100. “A clareza falsa, rígida, não-lar dos hospitais”
101. “Que noite serena!”
102. “Faze as malas para Parte Nenhuma!”
103. Psiquetipia
104. Pecado original
105. Dactilografia
106. “Puseram-me uma tampa –”
107. “Lisboa com suas casas”
108. “Esta velha angústia,”
109. “Saí do comboio,”
110. “A música sim, a música...”
111. Começa a haver meia noite, e a haver sossego,”
112. “Há tanto tempo que não sou capaz”
113. “– O senhor engenheiro não conhece aquela cantiga?”
114. Dobrada à Moda do Porto 115. Vilegiatura
116. “...Como, nos dias de grandes acontecimentos no centro da cidade,”
117. “Depois de não ter dormido,”
118. “E deito um cigarro meio fumado fora” 119. Là-bas, je ne sais où...
120. “O que há em mim é sobretudo cansaço –”
121. “Tantos poemas contemporâneos!”

122. “Não: devagar.”

123. “Depois de quando deixei de pensar em depois”

124. “Ah! Ser indiferente!”

125. Regresso ao lar

ANEXO II

Nesse anexo encontram-se reproduzidas duas tabelas encontradas em meio aos manuscritos de Fernando Pessoa. Nelas, o poeta realiza algumas classificações acerca dos tipos de genialidade, e as psicopatias a eles atrelados.

Classificação			
	estado delirado	estado deprimido	estado deprimido mental
<u>Epilepsia</u>		"epilepsia lucida"	Crime.
<u>Histeria- epilepsia</u>			Inspiração poética (Genio).
<u>Histeria deprimida</u>			Lunatic

Nervoses: {

 de excitação: Hyst., Hyst-epil., Epil.

 de depressão: Depressão,

 mistas: Hyst-depressão,

 (de excitação
intermitente)

Epilepsia.	Hysteria.	Psychostenia.
A (anomal)	D ## (Phycaement anormal, a prossuente anormal).	E ## (hysteria) super. anormal
B. Epilepsia simplex. (não anormal)	E ## Hysteria. (h-c)	H ## Psychostenia
C. grande epilepsia. (h= anormal)	F ## grande hysteria (v-c)	H ## grande psychostenia

Estados:	Morbido.	Larvado.	no caráter Mental
<p>AB AE</p> <p>AF</p> <p>AG</p> <p>AH</p> <p>AI</p> <p>???</p>	<p>A -</p> <p>B - epilepsia sim. híper. de larvado.</p> <p>C - ep. extremamente constitucional, mas não física.</p> <p>D -</p> <p>E - Hyst. puramente física.</p> <p>F -</p> <p>G -</p> <p>H -</p> <p>I -</p>	<p>Epil. a supst física Hyst. a supst física de larvado.</p> <p>???</p> <p>ep. da supst física da supst física.</p> <p>F</p>	<p>deficiente moral.</p> <p>Genio (estilo) (estilo)</p> <p>Genio (estilo) (estilo)</p> <p>Genio (estilo) (estilo)</p>

<p>HE:</p> <p>HN:</p> <p>EN:</p>	<p>Genio ambíguo</p> <p>Genio pld. sub lambert</p> <p>Genio ingenuo (apud)</p> <p>Genio certo.</p>	<p>Sempre com o Bipolar</p>
----------------------------------	--	---------------------------------